Meer Zaheer Abass Rustmani

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

فہرست

عالمی ادب

ترجمه

انگریزی مقالات

اداریہ

گرمانی مرکز زبان وادب، لاہور یونی ورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز کے علمی وتحقیقی مجلّے بنیاد کا آٹھواں سالانہ شمارہ پیشِ خدمت ہے۔ امید ہے کہ اسے ملک اور بیرون ملک کے علمی وتحقیقی حلقوں میں حسبِ سابق توجہ اور پذیرائی حاصل ہوگی۔ بنیاد نے اپنی سعیِ پیہم اور احساسِ ذمہ داری کی بنا پر چند ہی برسوں میں پاکستانی دانش گاہوں سے شائع ہونے والے مجلّات میں جو نمایاں مقام حاصل کیا ہے، وہ اہلِ نظر پر عیاں ہے۔ ہمارے سنجیدہ حلقوں میں یہ موضوع زیرِ بحث چلا آتا ہے کہ ان مجلّات کا معیارِ تحقیق اور پیمانۂ نقد ونظر کیسا ہے، ان کے مشمولات، علوم و معارف میں حقیقی ثروت مندی کا کہاں تک باعث بن رہے ہیں اور ان کے مطالب میں بین العلومی رجحانات اور عالمی ادبی بیانیوں کی کتنی جھلک دکھائی دیتی ہے؟ یہ تمام سوالات بجا ہیں۔ بنیاد کی شکل میں ہماری یہ کاوش دراصل انھی مطلوبہ معیارات تک رسائی کا ایک اہم مرحلہ ہے۔

سب سے پہلے ڈاکٹر نجیبہ عارف کا دلی شکریہ واجب ہے جو چار سال (۲۰۱۳ء – ۲۰۱۶ء) تک مہمان مدیر کے طور پر بے حد قابلِ ستائش انداز میں بنیاد کی ادارتی ذمہ داریاں نبھاتی رہیں۔ ان کے زیرِ ادارت اس کا تحقیقی وتنقیدی معیار بلندتر ہوا اور اس کے صوری ومعنوی خدوخال اور قدوقامت میں خاطر خواہ بہتری ہوئی۔ چنانچہ رسالے کی علمی متانت اور تحقیقی وقار کے پیشِ نظر پاکستان ہائر ایجوکیشن کمیشن (HEC) نے اسے وائی (y) درجے میں منظور کیا۔ ہم محترمہ نجیبہ عارف کے لیے سراپا سپاس ہیں۔

زیرِ نظر شمارے میں، اس سے پہلے شماروں کی طرح متنوع موضوعات پر مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ تحقیق و تنقید کے حصے میں پاکستان کے کتب خانوں میں ترکی مخطوطات سے متعلق معلومات سے لے کر اردو زبان کے قابلِ توجہ پہلوؤں پر تحریریں موجود ہیں۔ جہاں خالص تحقیقی نوعیت کی تحریروں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے وہاں تنقیدی مطالعات بھی تحقیق کے لیے نئے راستے فراہم کر سکتے ہیں۔ بعض تنقیدی جائزے نئے زاویوں سے پرانے طے شدہ معیارات پر نظرِ ثانی کرتے ہیں اور مزید مطالعے اور تحقیق کی راہیں ہموار کرتے ہیں۔ شاعری اور فکشن کے حصے میں بعض مضامین پڑھنے والوں کے لیے یقیناً اس لحاظ سے دلچسپی کا باعث ہوں گے۔ ایک مضمون سید وارث شاہ کے قصیدہ بردہ شریف کے پنجابی ترجمے پر ہے جو اب تک کیے جانے والے پنجابی تراجم سے تقابلی سطح پر مختلف ہے۔ مصر کے افسانہ نگار احسان عبدالقدوس کی حیات اور تخلیقات کا منٹو کی زندگی اور تخلیقی موضوعات سے حیرت انگیز مماثلت پر مبنی جائزہ بھی پڑھنے والوں کے لیے دلچسپی کا باعث ہوگا۔ دو اہم تراجم بھی اس شمارے میں شامل ہیں۔ ایک ترجمہ اقبال کے تصورِ وحدت الشہود پر وٹمور کے مضمون کا ہے۔ یہ اس مضمون کا پہلا مکمل ترجمہ ہے جو مترجم کے حواشی کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ اس شمارے کے کل پچیس مضامین میں سے دو مضمون انگریزی زبان میں بھی ہیں، جن میں سے ایک عبدالماجد دریا بادی کی خودنوشت کے ایک اہم حصے کا ترجمہ ہے۔ یہ ان کے روحانی سفر اور ارتقا کی روداد ہے۔

مقالہ نگاروں میں شمس الرحمٰن فاروقی، عارف نوشاہی، سعادت سعید، نجیبہ عارف، خالد محمود سنجرانی، ارشد محمود ناشاد، محمد سعید، صائمہ ارم اور کنول خالد جیسے دانشوروں، اساتذہ اور محققین کی قابلِ قدر کاوشیں شامل ہیں جن میں بہت کچھ سزاوارِ توجہ ہے۔ ابھرتے ہوئے محققین کی حوصلہ افزائی شروع ہی سے مجلّے کے نصب العین اور روشِ کار میں نمایاں رہی ہے۔ چنانچہ اس شمارے میں عبدالقدیر، احتشام علی، محمد نعیم، محمد خاور نوازش، محمد سلمان بھٹی، محمد رفیق الاسلام، طاہرہ صدیقہ اور محمد نوید کے حاصلاتِ تحقیق و تنقید شامل ہیں اور ہمیں اطمینان ہے کہ یقیناً یہ اور ایسے ہی دوسرے لوگ جنوبی ایشیا کی زریں علمی روایات کے امین ہوں گے۔ اس شمارے کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں لمز کے اساتذہ و محققین نے بھی بھرپور حصہ لیا ہے اور باسط بلال کوشل، احمد بلال، رفاقت علی شاہد، زاہد حسن اور ذیشان

دانش کے مقالات نے اس شمارے کی وقعت میں اضافہ کیا ہے۔

ہم تمام مقالہ نگاروں کے شکرگزار ہیں، خاص طور پر ان مقالہ نگاروں کے بہت ممنون ہیں جنھوں نے ماہرین کی رائے کے مطابق اپنے مقالوں پر نظر ثانی کی اور بعض جگہ اضافے اور تبدیلیاں بھی کیں۔ ہمارے لیے یہ مرحلہ مشکلات بھی پیدا کرتا ہے لیکن ہمیں خوشی ہے کہ مقالہ نگار اس معاملے میں ہمارے ساتھ تعاون کرتے ہیں۔ خاص طور پر نئے محققین کے لیے یہ عمل اگرچہ صبر آزما ہوتا ہو گا لیکن اس کی وجہ سے جہاں مجلّے کے اعتبار میں اضافہ ہوتا ہے وہاں ان کی اپنی تربیت کا سامان بھی فراہم ہو جاتا ہے۔ ہمارے ماہرین کی رائے کے مطابق بعض مضامین معیار پر پورے نہیں اترتے اور ان کی اشاعت سے ہمیں معذرت کرنا پڑتی ہے لیکن ہم توقع کرتے ہیں کہ ہمارے محققین خاص طور پر نئے لکھنے والے اسے بھی تربیت ہی کا حصہ سمجھ کر دل برداشتہ ہونے کی بجائے آئندہ ایک مخصوص معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمیں اپنے مقالے بھیجتے رہیں گے۔

ملکی اور غیر ملکی ماہرین، جنھوں نے ان مقالات کا بہ نظرِ عمیق جائزہ لیا اور مواد کے استناد اور پیش کش کے ضمن میں مفید تجاویز دیں، ہمارے شکریے کے مستحق ہیں۔ مدیر منتظم ذیشان دانش کا بے حد شکریہ کہ ان کے حسنِ انتظام سے بنیاد کی بروقت اور بہتر اشاعت ممکن ہوئی۔

مدیران

عارف نوشاہی *

پاکستانی کتب خانوں میں ترکی مخطوطات

(I)

برصغیر میں تین صدیوں سے زائد عرصے پر محیط ماوراء النہر کے ایک ترک خاندان کے حکمرانوں، جنھیں ہم مقامی اصطلاح میں ''مغل'' کہتے ہیں، کی ادب پروری اور ہنر گستری کے باوجود حیرت انگیز طور پر برصغیر کے کتب خانوں میں ترکی تصنیفات اور ان کے مخطوطات کی تعداد چند سَو ہی ہو گی۔ برصغیر میں ماوراء النہری ترکوں کی حکومت کے بانی ظہیرالدین بابر (عہد حکومت ۱۵۲۶ – ۱۵۳۰ء) نے اپنی خودنوشت بابر نامہ / تزک بابری اپنی مادری زبان چغتائی ترکی میں قلم بند کی۔ لیکن برصغیر میں اس کے جانشینوں نے اپنی دلچسپی یہاں کی تہذیبی زبان فارسی میں دکھائی اور فارسی ہی کو اپنی سرکاری زبان قرار دیا۔ برصغیر کے ان حکمرانوں اور شہزادوں نے اگرچہ ذاتی دلچسپی اور اپنے آبا و اجداد کی زبان ہونے کی وجہ سے ترکی بھی سیکھی لیکن اپنا تصنیف و تالیف کا کام یا شاعری فارسی ہی میں کی۔ نورالدین جہانگیر (عہد حکومت ۱۶۰۵ – ۱۶۲۷ء) ان سب میں سے زیادہ ادب دوست اور ہنر پرور تھا۔ وہ ترکی جانتا تھا، لیکن اس نے بھی اپنی سوانح جہانگیر نامہ / تزک جہانگیری فارسی ہی میں لکھی یا لکھوائی۔ آخری مغل دور میں ہمیں بابری شہزادوں کو ترکی ادب اور قواعدِ زبان سکھانے کے لیے فارسی زبان میں لکھی کچھ تصانیف ملتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء میں بابری خاندان کی حکومت کے خاتمے کے بعد اسی

خاندان کا ایک شہزادہ محمد ظہیر الدین میرزا علی بخت اظفری (۱۱۷۲–۱۲۳۴ھ /۱۷۵۸–۱۸۱۸ء) ہمیں ترکی زبان کا شیدائی اور اس کا دفاع کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ اظفری نے ترکی زبان کے نامور مصنف میر علی شیر نوائی (۱۴۴۱–۱۵۰۱ء) کی ایک ترکی تصنیف محبوب القلوب کا فارسی ترجمہ مرغوب الفواد نام سے کیا، جس کا قلمی نسخہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور (شمارہ Pi X 59 / 984) میں ہے۔ اس نے یہ ترجمہ ۲۴ ربیع الاول ۱۲۰۸ھ/ ۱۷۹۳ء کو لکھنو میں کیا تھا۔ اس کے دیباچے میں مترجم نے اپنا حسب ونسب، دہلی قلعہ معلیٰ سے فرار کی داستان تو لکھی ہی ہے، اُس نے ترکی زبان کی فضیلت اور بالخصوص ہندوستان میں ترکی زبان کی حالت پر بھی ایک جامع تبصرہ کیا ہے۔ میں چاہتا ہوں وہ تبصرہ یہاں بطور تمہید نقل کر دیا جائے:

> **چون این بنده چندی در تحصیل علم ترکی درد سری کشیدم ...... اگر از تشتّت زمانه و توزّع دوران زمانی جمعیّت خاطر پریشان دست می دهد، خواهم کردن به زبان فارسی شرح محاکمة اللغتین ترکی که تصنیف میر نظام الدین علی شیر نوایی است، در حالتی که حامل المتن باشد تا هنر و وسعت ترکی و عیب و تنگی فارسی مبرهن شود۔ هر کرا ا ندکی خِرد و هوش صحیح است نزدش فضیلت و دقّت ترکی بر فارسی صریح، چه همه تُرکان از زبان و لهجهٔ فارسی بهره ور و در فارسیان عکسش اظهر، ترکی چیزیست عنقا و جنس قیمتی کم نما، معدومیت ترکی برین دعوا شاهد بی گمان ...... و چون وارِد سواد لکهنو گردیدم نیز از اوستاد مُلا محمد زمان تبریزی ارومچی المتخلص به انشه، که از کربلای معلیٰ و نجف اشرف تازه وارد بودند، و میرزا کاظم سوداگر به تحقیقات لغات ترکی پرداختم ...... اکثر بر مطالعهٔ کتب ترکی راغب بودم، خصوصاً تصنیفات و تالیفات میر علی شیر نوایی را دوست تر داشته جمع می نمودم۔ تا روزی محبوب القلوب**

ترکی تصنیف میر مذکور به نظرم رسید و دل را فرجی وافر و نفس را حظی کامل حاصل گردیده ...... و حال آن که زبان ترکی بعد از شنقار [یعنی مرگ پادشاه] فرمودن حضرت محمد شاه پادشاه جمجاه الملقب به فردوس آرامگاه [در ۱۱۶۱ھ] چنان از شاه جهان آباد و توابع آن معدوم و مفقود گردیده، گویی عنقایی بُود که از میان خلق رمیده ...... چنان چه زبان زد خاص و عام شد که ''بر محمد شاه ترکی تمام''۔ اکنون بجز نام ترکی خاص و عام نمی دانند و از تلفظ آن چنان بی نصیب اند که گویی کلام انعام۔ عجب تر آن که این زبان که خاص تلفظ خاندان گورکانیه بود که جناب حضرت امیر تیمور گورکان ...... و اجداد شان تا چنگیز خان و هلاکو خان وغیرهم عموماً و بعضی ازایشان خصوصاً جز زبان ترکی بوی فارسی را نشمیده اند، بل به طرف فارسی به چشم حقارت دیده۔ و دال بر این حال آن است که از حضرت صاحبقران توزوك تیموری و از حضرت بابر بادشاه تاریخ [توزوك بابری] و فقه [مبیّن] و دیوان بابری ...... و هم چنین از دیگران اینها صد ها دواوین و کتب در ترکی یادگار مانده که حالا بین الناس متداول است و متعارف در روزگار گشته۔ درین ولا هیچ احدی را از اولاد نبایر آنحضرت بهره ای از لهجۂ ترکی نمانده و حرفی از آن حروف نخوانده، مگر این عاصی که از احفاد و اسباط آن خاندانم، نصیبی از زبان ترکی برده ام۔ [1]

ترجمانی: چونکہ اس بندے نے ترکی تعلیم کی تحصیل میں کچھ عرصہ دردِ سر جھیلا ہے ...... اگر گردش زمانہ اور مصائب دوراں نے مہلت دی اور جمعیت خاطر میسر ہوئی تو میں محاکمۃ اللغتین کی، جو میر نظام الدین علی شیر نوائی کی ترکی تصنیف ہے، فارسی

زبان میں شرح لکھوں گا، اس طرح کہ ساتھ متن بھی شامل ہو، تاکہ ترکی زبان کی خوبی اور وسعت، اور فارسی زبان کا عیب اور تنگ دامنی ظاہر ہوسکے۔ قدرے عقل مند اور درست حواس کے حامل ہر شخص پر، فارسی پر ترکی کی برتری اور اہمیت واضح ہے، اس لیے کہ سب ترک لوگ، فارسی زبان اور اس کے لہجے سے بہرہ ور ہیں جب کہ اہل فارس میں اس کا اُلٹ ظاہر ہے (یعنی وہ ترکی نہیں جانتے)۔ ترکی عنقا ہے اور کم کم دکھائی دینے والی ایک قیمتی جنس، ترکی کی معدومیت اس دعوے کا ناقابل تردید ثبوت ہے ...... جب میں لکھنو کی حدود میں داخل ہوا، میں نے استاد ملا محمد زمان تبریزی اروچی، متخلص بہ انشہ، جو کربلاے معلّٰی اور نجف اشرف سے ان دنوں ہی آئے تھے، اور میرزا کاظم سوداگر، سے ترکی لغات کی تحقیقات سیکھی، ...... میں ترکی کتب کے مطالعے کا بہت شائق تھا، خصوصاً میر علی شیر نوائی کی تصنیفات و تالیفات مجھے بہت پسند تھیں اور جمع کیا کرتا تھا۔ یہاں تک کہ ایک روز مجھے میر مذکور کی ترکی تصنیف محبوب القلوب ملی جسے پڑھ کر دلی آسودگی اور حظ کامل حاصل ہوا ...... اور اب یہ حال کہ ترکی زبان، حضرت محمد شاہ بادشاہ جمجاہ، ملقب بہ فردوس آرام گاہ کی وفات [۱۱۶۱ھ] کے بعد شاہ جہان آباد اور اس کے نواح سے اس طرح معدوم اور مفقود ہوئی، گویا عنقا پرندہ ہو جو مخلوق سے فرار ہوگیا ...... اب یہ مثل زبان زد خاص و عام ہے ''محمد شاہ پر ترکی تمام''۔ اب خیر سے ترکی کا نام، خاص و عام میں سے کوئی نہیں جانتا اور سب اسے بولنے سے اس طرح محروم ہیں جیسے حیوانات کلام کرنے سے۔ زیادہ حیرت کی بات ہے کہ یہی زبان خاص گورکانی خاندان کی بولی تھی، جناب حضرت امیر تیمور گورکان ...... اور ان کے اجداد چنگیز خان اور ہلاکو خان وغیرہ عموماً، اور ان میں سے بعض خصوصاً، ترکی زبان کے سوا کچھ جانتے ہی نہیں تھے اور فارسی کو منہ نہیں لگایا، بلکہ فارسی کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے اور اس کی دلیل یہ ہے کہ حضرت صاحبقران سے تزک تیموری اور حضرت بابر بادشاہ سے تاریخ [تزک بابری]، فقہ [مبیّن] اور دیوان بابری ...... اور اسی طرح اس خاندان سے کئی دیگر کے سیکڑوں [ترکی] دواوین اور کتب یادگار باقی ہیں جو اس وقت عوام الناس میں رائج ہیں اور دنیا بھر میں متعارف ہوئیں۔ لیکن اِس وقت تیموری نسل اور ان کے پوتوں میں سے کسی ایک کو بھی ترکی زبان سے بہرہ نہیں ملا اور اس کا ایک حرف بھی نہیں

پڑھا، لیکن مَیں گناہ گار، جو اس خاندان کی اولاد میں سے ہوں، ترکی زبان سے بہرہ مند ہوا ہوں۔

اظفری نے یہاں اپنے ایک اور استاد میر کرم علی یوسف سے یہ قول نقل کیا ہے، جو ترکی جانتے تھے اور نادر شاہ اور محمد شاہ کی جنگ میں نادر شاہ کے لشکر میں تھے اور جسم پر بہت زخم کھائے تھے۔

ترکی زبان چابك سلطنت هندوستان است، از ایامی که ترکی از السنه این خاندان سُست گردیده، سلطنت هند ضعف پسندیده۔

ملك هند است سخت اسپ حَرُون
غیر چابك بُوَد ز حکم برون

ترجمہ: ترکی زبان سلطنتِ ہندوستان کی چابک ہے۔ جب سے ترکی اس خاندان (تیموری) کی زبانوں سے ضعف کا شکار ہوئی ہے، ہند کی بادشاہی بھی کمزور پڑ گئی ہے۔

شعر: مُلک ہند ایک سرکش گھوڑے کی طرح ہے جو چابک کے بغیر قابو میں نہیں آتا۔

یہ تیموری شہزادہ یعنی میرزا اظفری ترکی زبان کا بہت دلدادہ تھا۔ ہمیں اس کی تصانیف میں کچھ ترکی کلام اور ظہیر الدین بابر کے ترکی رسالۂ عروض کا فارسی ترجمہ عروض زادہ بھی ملتا ہے جس کا نسخہ مجموعۂ شیرانی، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور (شمارہ ۴۷ ۲۹) میں ہے۔[۲]

(II)

اسلامی اور برطانوی عہد حکومت میں متحدہ ہندوستان مشرقی مخطوطات مہیا کرنے والا ایک عظیم خطہ تھا۔ سرکاری کتب خانوں کے علاوہ خدا بخش، پٹنا اور رضا، رامپور جو ابتدائی طور پر ذاتی کتب خانے تھے اور اب ہندوستانی حکومت کی نگرانی میں کام کر رہے ہیں، جنوبی ایشیا میں عربی اور فارسی مخطوطات کے عظیم ذخائر رکھتے ہیں۔ تاہم ان کتب خانوں میں بھی ترکی مخطوطات گنے چنے ہی ہیں۔ تقسیم ہند کے وقت (مغربی) پاکستان میں پہلے سے مخطوطات کے مندرجہ ذیل اہم ذخائر تھے: پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور؛ پنجاب پبلک لائبریری، لاہور اور اسلامیہ کالج، پشاور۔ آزادی کے بعد پاکستان میں مزید کچھ ادارے قائم کیے گئے جن کا کام مخطوطات کی خریداری اور حفاظت ہے جیسے قومی

عجائب گھر، کراچی؛ نیشنل آرکائیوز اوف پاکستان، اسلام آباد؛ قومی کتب خانہ پاکستان (سابقہ نیشنل لیاقت لائبریری، کراچی) اسلام آباد اور مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد۔ ان سب کتب خانوں میں ترکی مخطوطات کی ایک گنی چنی تعداد موجود ہے۔

پاکستانی کتب خانوں میں ترکی مخطوطات کیسے پہنچے یا کیوں پائے جاتے ہیں؟ یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ جواب حاصل کرنے کے لیے ہمیں دیگر ثقافتی حوالوں اور رابطوں سے قطع نظر، تاریخ کے دو واقعات پر بھی نظر رکھنا ہوگی۔ پہلا واقعہ تقسیم ہند (۱۹۴۷ء) ہے جس میں ہندوستانی علاقوں سے کئی مسلمان خاندان ہجرت کر کے پاکستان آئے۔ ان کے رخت سفر میں کہیں کہیں مخطوطات بھی تھے۔ ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں کے بعد جب قدرے سکون ہوا تو کئی مسلمان خاندانوں نے ہندوستانی علاقوں سے اپنی کتابیں پاکستان منتقل کیں۔ سب سے بڑا ذخیرہ انجمن ترقی اردو کے مخطوطات کا ہے جو اس کے دہلی دفتر سے کراچی منتقل کیا گیا۔ دوسرا بڑا واقعہ افغانستان پر سوویٹ یونین کا حملہ (۱۹۷۸ء) ہے۔ اس حملے اور اس کے بعد کی خانہ جنگیوں سے لاکھوں افغانی پاکستان آئے اور افغانستان کے اندر واقع کیا سرکاری اور کیا ذاتی کتب خانے، سب لُٹ گئے اور ان کے مخطوطات پاکستان پہنچے۔ ۱۹۷۸ء کے بعد پاکستان کے سرکاری اور ذاتی کتب خانوں میں جو مخطوطات شامل ہوئے ہیں ان میں زیادہ تعداد افغانستان سے لوٹے گئے یا منتقل کیے گئے مخطوطات کی ہے۔

پاکستان میں ترکی زبان کے مخطوطات کی مجموعی یا تقریبی تعداد کے بارے میں ہمیں وثوق سے کچھ علم نہیں ہے، چہ جائے کہ ان کے مستند کوائف بھی دستیاب ہوں۔ اس بارے میں جو سروے شائع ہوئے ہیں وہ ناکافی ہیں۔ برصغیر پاک و ہند اور دیگر ہمسایہ ممالک میں ترکی مخطوطات پر ایک جائزہ ملتا ہے:

Eleazar Birnbaum, "Turkish manuscripts cataloguing since 1960 and manuscripts still uncatalogued, Part 3: U. S. S. R., Iran, Afghanistan, Arab lands (except Palestine), Israel and Palestine, India and Pakistan, China", *Journal of American Oriental Society*, Vol.103, No.4 (Oct–Dec.1983): p 691–707.

جائزہ نگار نے بالکل صحیح لکھا ہے :

> چونکہ اکثر ترکی تصانیف کے نام عربی اور فارسی ہیں، اس لیے ان کی بطور ترکی تصنیف کے تشخیص مشکل ہوجاتی ہے۔ پنجاب یونی ورسٹی لاہور میں ذخیرۂ شیرانی کی فہرست میں یہی مسئلہ ہے۔ پنجاب پبلک لائبریری اور لاہور میوزیم میں بھی کچھ ترکی مخطوطات ہیں۔ ترکی مخطوطات کونظر انداز کیا جانا اس وقت تک جاری رہے گا جب تک برصغیر میں ماہر ترکی دان یہ کام اپنے ہاتھ میں نہیں لیتے۔[۳]

محمد سہیل عمر نے بھی پاکستانی مخطوطات کا ایک جائزہ تیار کیا تھا جس کے کوائف مندرجہ ذیل ہیں:

Muhammad Suheyl 'Umar, "PAKISTAN" in *World Survey of Islamic Manuscripts*, Geoffrey Roper (General Editor), London, Vol.II. (1993): p. 449–559.

اس جائزے میں ان مخطوطات کی زبانوں کا ذکر کیا گیا ہے جن میں ترکی بھی شامل ہے، کہیں کہیں ان مخطوطات کی تعداد بھی بتائی گئی ہے، لیکن خود یہ جائزہ اور اس میں بتائے گئے اعداد وشمار نامکمل ہیں۔ جائزے کی اس جلد کے انڈکس میں جہاں مخطوطات کی زبانوں کا اشاریہ دیا گیا ہے، وہاں حیرت انگیز طور پر ''ترکی'' زبان کو نظر انداز کر دیا گیا ہے حال آنکہ اشاریے کے عنوان میں لفظ ''ترکی زبان'' موجود ہے !

خود راقم السطور نے پاکستانی فہارس مخطوطات کا جو کتابیاتی جائزہ شائع کیا ہے (عارف نوشاہی، کتاب شناسی توصیفی فہرست ہای نسخہ ہای خطی پاکستان (و بنگلا دیش)، قم، کتابخانۂ بزرگ حضرت آیۃ اللہ العظمی مرعشی نجفی، ۲۰۰۵ء) اس کے اشاریے میں مخطوطات کی، زبانوں کے اعتبار سے نشان دہی کی ہے اور اس کی مدد سے ترکی مخطوطات کی حامل فہرستوں تک رسائی ہو جاتی ہے۔

(III)

پاکستانی کتب خانوں میں ترکی مخطوطات کی موجودگی کا علم راقم السطور کو دو ذرائع سے ہے۔ ایک وہ فہرستیں جو ان کتب خانوں کے مخطوطات کے لیے تیار کی گئی ہیں، ان میں زیادہ مطبوعہ ہیں اور

کچھ غیرمطبوعہ؛ دوسرا ذاتی طور پر بھی بعض کتب خانوں میں ترکی مخطوطات دیکھنے کا اتفاق ہوا ہے۔ پاکستانی مخطوطات کی فہرستیں تیار کرنے والے افراد، جن میں سے اکثر کو میں ذاتی طور پر جانتا ہوں، شاید ہی ترکی زبان سے واقف ہوں، اس لیے ان کی فراہم کردہ معلومات پر آنکھیں بند کر کے اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا تجربہ راقم کو اس وقت ہوا جب میں نے کتب خانۂ گنج بخش میں چند ترکی مخطوطات اِس مقالے کی تیاری کے لیے دیکھے۔ جو معلومات کتب خانے کی فہرست میں درج تھیں، وہ غیر تسلی بخش ثابت ہوئیں۔ اگرچہ خود میں بھی ترکی زبان سے نا آشنا ہوں لیکن اتنا امتیاز ضرور کر سکتا ہوں کہ نسخہ بزبان حال کیا کہہ رہا ہے اور فہرست میں کیا لکھا ہے؟ تحقیق کا تقاضا ہے کہ کوئی ترکی دان مخطوطہ شناس محقق ان تمام مخطوطات کا (یا ان میں سے جو بھی دستیاب ہوں) دوبارہ جائزہ لے اور ہمیں بتائے کہ پاکستانی کتب خانوں میں کون کون سے ترکی مخطوطات ہیں۔ میں اپنے مقالے میں محض ان کی نشان دہی کروں گا۔

پاکستان میں مخطوطات کے تین بڑے مرکز یہ ہیں:

۱۔ کتابخانۂ گنج بخش، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد؛

۲۔ مرکزی کتب خانہ، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور؛

۳۔ نیشنل میوزیم اوف پاکستان، کراچی، بشمول ذخیرۂ انجمن ترقی اردو۔

کتابخانۂ گنج بخش کی وہ فہرستیں جو ایرانی فہرست نویس ڈاکٹر محمد حسین تسبیحی نے تیار کی ہیں، دو طرح کی ہیں، مجمل اور مفصل۔ دونوں نوعیت کی فہرستوں میں ترکی نسخوں کے کوائف مل جاتے ہیں۔ تسبیحی کی مجمل فہرست الفبایی نسخہ ہای خطی کتابخانۂ گنج بخش سے ہمیں گذشتہ ۳۵ سالوں میں اس کتب خانے میں جمع ہونے والے تقریباً پچاس ترکی مخطوطات کی نشان دہی ہو جاتی ہے، لیکن اس فہرست میں ترکی مخطوطات تلاش کرنے کے لیے آپ کو اس فہرست کے دو کالمی ۸۳۳ صفحات کی ایک ایک سطر دیکھنا پڑتی ہے، کیونکہ فہرست میں الگ سے ترکی مخطوطات کا کوئی اشاریہ نہیں ہے۔ اس کے برعکس تسبیحی کی مفصل فہرست نسخہ ہای خطی کتابخانۂ گنج بخش (تین جلدیں) میں یہ سہولت حاصل ہے کہ اشاریے کی مدد سے فوراً ترکی مخطوطات تک پہنچا جا سکتا ہے۔ ان تین جلدوں میں ترکی کے دس سے کم نسخوں کا قدرے مفصل تعارف ہے۔

پنجاب یونی ورسٹی کی صورت حال افسوس ناک ہے۔ وہاں گذشتہ ایک سو سال سے زیادہ عرصے سے مشرقی مخطوطات جمع ہو رہے ہیں لیکن ترکی مخطوطات کے بارے میں کتب خانے کی طرف سے کوئی اعداد و شمار جاری نہیں کیے گئے۔ اس کتب خانے کے ذخیرۂ شیرانی کے فہرست نگار ڈاکٹر محمد بشیر حسین (۱۹۳۱–۱۹۸۳ء) نے جب اس ذخیرے کی فہرست نویسی کا ڈول ڈالا تو ان کا منصوبہ اس ذخیرے کے تمام ۳۵۰۰ مخطوطات کی فہرست تیار کرنے کا تھا، لیکن وہ شائع شدہ تین جلدوں میں صرف (تقریباً ۲۵۰۰) فارسی مخطوطات متعارف کرا سکے۔ وہ جلد اوّل کے مقدمے میں بصراحت لکھتے ہیں:

> زیر نظر فہرست ان، فارسی، عربی، اردو، ترکی، گجراتی، پشتو، پنجابی اور مرہٹی مخطوطات کے کوائف پر مشتمل ہے جو ''مجموعۂ شیرانی'' کے نام سے پنجاب یونی ورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے۔[۴]

لیکن بشیر حسین کی مرتبہ یہ تینوں جلدیں صرف فارسی مخطوطات سے متعلق ہیں جس کا اعلان انھوں نے تیسری جلد کے دیباچے میں یہ کہہ کر کیا:

> الحمد للہ کہ اس جلد کے ساتھ ذخیرۂ شیرانی کے فارسی مخطوطات کا تعارف مکمل ہو رہا ہے۔[۵]

ترکی اور دیگر زبانوں کے مخطوطات کی فہرست کا منصوبہ کیا ہوا؟ کچھ پتا نہیں ہے۔ پنجاب یونی ورسٹی کے باقی ذخیروں میں ترکی مخطوطات کی صورت حال واضح نہیں ہے۔

جس زمانے میں پاکستان، ایران اور ترکی کی سرکاری تنظیم ''علاقائی تعاون برائے ترقی'' فعال تھی تب نیشنل میوزیم اوف پاکستان میں ترکی مخطوطات کا بھی چرچا کیا گیا اور ایس اے نقوی نے *A Glimpse into the Common Literary Heritage of Pakistan, Iran & Turkey* لکھ کر نیشنل میوزیم اوف پاکستان میں ترکی مخطوطات کا ذکر کیا۔ لیکن یہ ۱۹۶۶ء کی بات ہے، اس کے بعد میوزیم میں مخطوطات کا مسلسل اضافہ ہوتا رہا ہے اور ہم ترکی مخطوطات کے صحیح اعداد و شمار اور کوائف سے بے خبر ہیں۔ راقم السطور نے ۱۹۷۸–۷۹ء میں میوزیم اور میوزیم میں محفوظ انجمن ترقی اردو کے ذخیرۂ مخطوطات کے فارسی مخطوطات کی فہرست نویسی کی تھی اور

اس میں ایسی ترکی فرہنگیں دیکھی تھیں جو فارسی میں لکھی گئی ہیں۔ میں نے ان تمام مخطوطات کا ذکر میوزیم اور انجمن کی فہارس مخطوطات میں کیا ہے۔

لاہور کا ایک اور کتب خانہ، جہاں مخطوطات کا قابل قدر ذخیرہ موجود ہے اور اب گذشتہ کچھ سالوں سے بے توجہی کا شکار ہے، پنجاب پبلک لائبریری ہے، جس کے تمام مخطوطات کی مفصل فہرست بیسویں صدی کی ساٹھ کی دہائی میں منظور احسن عباسی (۱۸۹۲ – ۱۹۸۲ء) نے تیار کی تھی۔ یہ پاکستان کی واحد فہرست مخطوطات ہے، جس کے سرورق پر ترکی زبان کے مخطوطات کے اندراجات کا اظہار یوں کیا گیا ہے: تفصیلی فہرست مخطوطات متفرقہ (اردو، پنجابی، ہندی، کشمیری، ترکی، پشتو) پنجاب پبلک لائبریری ،لاہور (لاہور،۱۹۶۴ء)۔ اس میں چار ترکی مخطوطات کا مجمل ذکر ہے جن کا مفصل ذکر مصنف نے اپنی، تفصیلی فہرست مخطوطات فارسیہ پنجاب پبلک لائبریری ،لاہور (لاہور،۱۹۶۳ء) میں کیا ہے۔

وہ فہرستیں جو مخطوطات کی زبان کے لحاظ سے تیار ہوئی ہیں، خاص طور پر فارسی مخطوطات کی فہرستیں، ان میں ہمیں اِکا دُکا ترکی مخطوطات بھی مل جاتے ہیں لیکن فہرست کے سرورق پر ترکی زبان کا اظہار نہ ہونے کے باعث عام قاری ان مخطوطات کی موجودگی سے بے خبر ہی رہتا ہے۔ ایرانی فہرست نگار احمد منزوی (وفات ۲۰۱۶ء) نے تقریباً تیرہ سال (۱۹۷۷– ۱۹۹۰ء) پاکستان میں قیام کیا اور یہاں کے فارسی مخطوطات کی ایک جامع فہرست مرتب کی جو فہرست مشترک نسخه ہای خطی فارسی پاکستان نام سے چودہ جلدوں میں شائع ہوئی (اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۹۸۳ –۱۹۹۷ء)۔ اس فہرست کے جس حصّے میں قواعدِ زبان اور فرہنگوں پر مخطوطات کا تعارف ہوا ہے، مصنف نے ترکی زبان کے قواعد اور لغات پر لکھی گئی فارسی کتب کا تعارف بھی درج کیا ہے۔

پاکستان کے کچھ کتب خانے ایسے بھی ہیں جن میں ترکی مخطوطات موجود ہیں، ان کی فہرست نویسی بھی ہوئی، لیکن یہ فہرستیں تاحال شائع نہیں ہوئیں جیسے عبد العزیز خطیب رحمانی کی تیار کردہ فہرست کتب موجوده خانقاه تونسه شریف، ضلع ڈیره غازی خان ،جس کا مسودہ ادارۂ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد کی ڈاکٹر حمیداللہ لائبریری میں موجود

ہے۔لاہور کے ایک نجی کتب خانہ مملوکہ جی معین الدین کے مخطوطات کی فہرست ڈاکٹر ظہورالدین احمد (وفات ۲۰۱۴ء) نے تیار کی تھی، یہ بھی غیر مطبوعہ ہے اور اس کی ایک نقل میرے پاس ہے۔ اس میں پانچ ترکی مخطوطات کا تعارف ہے۔

(IV)

یہاں ایک مکمل فہرست ان فہرستوں کی دی جاتی ہے جن میں ترکی مخطوطات کا ذکر ہوا ہے:

بشیر حسین، محمد، فہرست مخطوطات شفیع (لاہور،۱۹۷۲ء)

بشیر حسین، محمد، فہرست مخطوطات شیرانی،۳ جلدیں(لاہور، ۱۹۶۹–۱۹۷۵ء)

تسبیحی، محمد حسین، فہرست الفبایی نسخہ ہای خطی کتابخانۂ گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان از آغاز تاسیس تاکنون (۱۳۴۹ش تا ۱۳۸۴ش)، ویرایش دوم (اسلام آباد، ۲۰۰۵ء)

تسبیحی، محمد حسین، فہرست نسخہ ہای خطی کتابخانۂ گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران وپاکستان،۳ جلدیں(اسلام آباد، ۱۹۷۱–۱۹۷۶ء)

تسبیحی، محمد حسین، کتابخانہ ہای پاکستان (اسلام آباد،۱۹۷۲ء)

خشک، محمد یوسف، فہرست مخطوطات سچل سرمست لائبریری(خیر پور، ۱۹۹۷ء)

خطیب رحمانی، عبدالعزیز، فہرست کتب موجودہ خانقاہ تونسہ شریف، ضلع ڈیرہ غازی خان، ۲۸صفحات، غیر مطبوعہ

رشید احمد، فقیر سید جلال الدین وقف لاہور کی عجائب گھر لاہور کو عطا کردہ گران قدر نوادرات کی مجمل فہرست (لاہور،۱۹۷۲ء)

رشید احمد، مفصل فہرست مخطوطات و نادر مطبوعات، جلد اول ''مشتمل بر ذخیرۂ عجائب گھر'' (لاہور، ۱۹۷۱ء)

ظہورالدین احمد، فہرست مخطوطات کتب خانہ جی معین الدین (لاہور، غیر مطبوعہ)

عارف نوشاہی، فہرست نسخہ ہای خطی فارسی انجمن ترقی اردو، کراچی (اسلام آباد،۱۹۸۴ء)

عارف نوشاہی، فہرست نسخہ ہای خطی فارسی موزهٔ ملی پاکستان، کراچی (اسلام آباد،۱۹۸۳ء)

عباسی،منظور احسن، تفصیلی فہرست مخطوطات فارسیہ پنجاب پبلک لائبریری، لاہور (لاہور،۱۹۶۳ء)

عباسی،منظور احسن، تفصیلی فہرست مخطوطات متفرقہ (اردو، پنجابی، ہندی، کشمیری، ترکی، پشتو) پنجاب پبلک لائبریری ،لاہور (لاہور،۱۹۶۴ء)، ۴مخطوطات

منزوی،احمد، فہرست مشترک نسخہ ہای خطی فارسی پاکستان (اسلام آباد،۱۹۹۲ء، ج۱۳؛ ۱۹۹۷ء، ج ۱۴)

نجم الاسلام،''سندھی ادبی بورڈ جام شورو کےمخطوطات کی اجمالی فہرست''، تحقیق، شعبۂ اردو، سندھ یونی ورسٹی، جام شورو، ش۶ (۱۹۹۲ء)،ص۴۰۱،ایک نسخہ

نقوی، ایس اے، *A Glimpse into the Common Literary Heritage of Pakistan, Iran and Turkey* (کراچی، ۱۹۶۶ء)

شہروں کی ترتیب سے کتب خانوں کا ذکر، جہاں ترکی مخطوطات موجود ہیں:

اسلام آباد

ڈاکٹر حمید اللہ لائبریری ادارۂ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی؛

گنج بخش لائبریری، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان؛

عارف نوشاہی ذاتی ذخیرۂ کتب؛

نیشنل لائبریری اوف پاکستان

پیر جو گوٹھ، خیر پور، سندھ

جامعہ رشیدیہ

تونسہ شریف، ضلع ڈیرہ غازی خان

خانقاہ لائبریری

جام شورو، سندھ

سندھی ادبی بورڈ، سندھ یونی ورسٹی

خیر پور، سندھ

سچل سرمست پبلک لائبریری

سردار پور جھنڈیر، میلسی، پنجاب

مسعود جھنڈیر ریسرچ لائبریری

کراچی

نیشنل میوزیم اوف پاکستان بشمول ذخیرۂ انجمن ترقی اردو

ہمدرد لائبریری

لاہور

پروفیسر مولوی محمد شفیع مرحوم، مولوی صاحب کی وفات کے بعد ان کا ذخیرۂ کتب منتشر ہو چکا ہے اور اب یہ لاہور میں موجود نہیں ہے۔

احسان دانش مرحوم؛ اب یہ ذخیرہ فروخت ہو چکا ہے۔

جی معین الدین مرحوم؛

پنجاب یونی ورسٹی سنٹرل لائبریری؛

پنجاب پبلک لائبریری

خلیل الرحمان داودی مرحوم (۱۹۲۳– ۲۰۰۲ء)، ان کے متروکہ ذخیرے میں کم از کم پچیس ترکی مخطوطات موجود تھے جن کی فہرست سازی ہونا باقی ہے۔ ان کے اول و آخر کے کچھ عکسیات، صاحبِ ذخیرہ کے فرزند شقایق النعمان داودی نے مجھے فراہم کیے ہیں۔

ملتان

حاجی عبدالحلیم خان خویدی ترین۔

(V)

چند منتخب ترکی مخطوطات

پاکستانی کتب خانوں میں پائے جانے والے مخطوطات دو طرح سے ترکی زبان سے متعلق ہیں۔ ایک وہ مخطوطات جو چغتائی ترکی زبان میں لکھے گئے ہیں، دوسرے وہ جو ترکی زبان سے متعلق فارسی میں لکھے گئے ہیں۔ دوسری نوعیت میں زیادہ تر قواعد زبان اور لغات/نصابات کی کتب ہیں۔ یہاں چند منتخب مخطوطات کا ذکر الفبائی ترتیب سے کیا جاتا ہے۔

اربعین، منظوم

از علی شیر نوائی۔ چالیس حدیثوں کا منظوم ترکی ترجمہ ہے۔

اس کا نسخہ خلیل الرحمان داودی، لاہور کے پاس ہے۔

انتخاب فرہنگ مؤید الفضلا من لغت الترکی

نسخہ سچل سرمست لائبریری، خیر پور، (شمارہ 491.553)، ۲۲۰ ورق۔[۶]

انتخاب کلام بیرم خان

بیرم خان خانِ خانان (وفات ۱۴ جمادی الاول ۹۶۸ھ /۱۵۶۰ء) کے اس انتخابِ کلام کے ساتھ اس کے کچھ خطوط بھی ہیں۔ اس کا نسخہ، سچل سرمست پبلک لائبریری، خیر پور میں ہے۔ ۱۰۴ صفحات، نمبر ۵۵۱، ۸۹۱(ب ی ر)۔[۷]

بیرم خان کا ترکی دیوان بہ اہتمام ڈاکٹر محمد صابر، کراچی سے ۱۹۷۱ء میں چھپ چکا ہے۔

انشاے ترکی

پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، نمبر k pi x 6 ۔

تحفۂ حسام (منظوم)

اس کا ایک نسخہ مکتبہ معروفیہ، مٹیاری، سندھ میں موجود ہے۔ کاتب عبدالسلام، تاریخ کتابت ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ء۔ (سلیم اللہ صدیقی، خزینۃ المخطوطات، ج ۱(حیدرآباد، ۲۰۰۶ء)، ص ۵۵۰)۔

تحفۂ وہبی

از محمد وہبی سنبل زادہ بن رشید مرعشی (وفات ۱۲۲۴ھ/۱۸۰۹ء)، مثنوی کی صنف میں ترکی-فارسی نصاب ہے، اس کا نسخہ گنج بخش، اسلام آباد (نمبر ۸۳۸۴) میں ہے۔ ۳۸ صفحات۔[۸]

تذکرۃ الاولیا

اس کی ابتدائی عبارت اس طرح ہے: سپاس و ستایش خداغہ کہ بر کوچیدور بندہ لاریکا نعمت لاری۔

اس کا نسخہ خلیل الرحمان داودی، لاہور کے ہاں ہے۔ نسخہ وسطی ایشیا میں کتابت ہوا ہے۔ اس پر آٹھ کونوں والی مہر ''محمد اخوند ابن الیاس داملا'' ثبت ہے۔ میں نے اس کے چند صفحات کا عکس دیکھا ہے۔ مصنف اور کتاب کا نام یقیناً نسخے کے اندر ہوگا۔ متن کے پہلے صفحے پر کسی نے اس کا نام تذکرۃ الاولیا لکھ دیا ہے۔

ترجمۂ تاج المصادر

حاجی تاشکندی کی ترکی تصنیف کا فارسی ترجمہ ہے، مترجم نامعلوم، ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ء میں تیار کیا گیا۔ اس کے دیباچے میں شہزادہ محمد معظم اور شہزادہ محمد رفیع الدرجات کی تعریف کی گئی ہے۔ اس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ دہلی کے تیموری شہزادوں کی تعلیم کے لیے کیا گیا۔ ترکی قواعد زبان ہیں اور ترکی افعال کے فارسی اور عربی مترادفات اور ترکی اسما کے فارسی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا نسخہ، ۱۱۵۴ھ/۱۷۴۱ء کا کتابت شدہ، ۵۷ ورق، مولوی محمد شفیع، لاہور کے کتب خانے میں تھا۔[۹]

ترجمۂ ترغیب الصلوۃ

محمد بن احمد زاہد کی فارسی تصنیف کا ترکی ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ ماوراء النہر کے کسی خان، ابو الفتح دوست محمد خان بہادر کے عہد میں ہوا۔ ترغیب الصلوۃ، نماز کے مسائل پر حنفی فقہ کی معروف کتابوں میں سے ہے۔

اس کا ایک مکمل نسخہ خلیل الرحمان داودی، لاہور کے ہاں ہے۔ ترقیمہ تو موجود ہے لیکن اس میں کاتب کا نام ہے نہ تاریخ کتابت۔

ترجمۂ خلاصۃ المفاخر فی مناقب شیخ عبدالقادر/ فتح الباب فی مناقب قطب الاقطاب

مترجم مولوی حیات علی۔ عربی سے ترکی میں ترجمہ ہے۔ شیخ عبدالقادر گیلانی (وفات۵۶۱ھ) کے مناقب پر مشتمل ہے۔

نسخہ سچل سرمست پبلک لائبریری خیرپور میں ہے (شمارہ (HYA) 297.6)۔[۱۰]

ترجمۂ دلائل الخیرات

نسخہ حاجی عبدالحلیم خان خویدی ترین، ملتان کے پاس دیکھا گیا۔ کاتب حسین الوہبی شاگرد سید محمد امین، سال کتابت ۱۲۸۴ھ۔[۱۱]

ترجمۂ محبوب القلوب

امیر علی شیرنوائی کی ترکی تصنیف کا فارسی ترجمہ مرغوب الفواد کے نام سے، میرزا علی بخت اظفری نے ۲۴ربیع الاول ۱۲۰۸ھ/ ۱۷۹۳ء کو لکھنو میں کیا تھا اور اسی سال ۱۲شعبان کو لکھنو ہی میں بقلم میرزا محمد ظفرالدین عرف میرزا حسین بخش بن محمد یعقوب کتابت ہوا۔ اس کا نسخہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور میں ہے۔ شمارہ Pi X 59 / 984۔[۱۲]

ثبات العاجزین

از صوفی اللہ یار حنفی بخاری (۱۰۴۳ –۱۱۳۳ھ /۱۶۳۴ –۱۷۲۱ء)، ایک مذہبی اور اخلاقی مثنوی ہے۔ ایران کے شہر گنبد قابوس سے ۱۳۶۶ شمسی میں شائع ہوچکی ہے۔ یہ مثنوی ایران کے ترکمان اہل سنّت کے ہاں بہت مقبول ہے۔

مطلع:

ثنا للخالق غبرا و افلاک
براتی قطرہ دین گوہر پاک

اس مثنوی کے تین نسخے کتب خانہ گنج بخش، اسلام آباد میں ہیں۔ نمبر۸۴۱۳ (تاریخ کتابت ۱۲۹۴ھ، ۸۴ ورق) اور نمبر۸۴۹۰ (۱۱۳صفحات)؛ نمبر ۱۴۲۹۱۔ یہ نسخے میں نے خود دیکھے ہیں۔ تین نسخے خلیل الرحمان داودی مرحوم، لاہور کے ذخیرے میں ہیں جن کا خط معمولی ہے۔ ایک نسخے کے کاتب

کا نام جوش [؟] قلی بن محمد علی بای اور تاریخ کتابت ۱۳۱۵ھ/۱۸۹۷ء ہے۔

حاشیۂ دلایل الخیرات

دلایل الخیرات مع حاشیہ بزبان ترکی از قبرس صالح افندی۔

اس کا ایک نسخہ مدرسۂ خاتم النبیین، سوندہ، ضلع ٹھٹھہ، سندھ میں ہے۔سال کتابت ۱۱۵۸ھ، خط نسخ، ۱۴۷ ورق۔ (سلیم اللہ صدیقی، خزینۃ المخطوطات، ج ۱ (حیدر آباد، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۴۸)۔

حیرت الابرار

میر علی شیر نوائی کے خمسہ کی ایک مثنوی ہے۔

مطلع:

بسم الله الرحمٰن الرحیم
رشتہ غہ چکتی نچہ درّ یتیم

Bismillâhi'r-rahmâni'r-rahîm
Ristega çekti neçe dürr-i yetim

نسخہ میاں مسعود ریسرچ لائبریری، سردار پور جھنڈیر میں ہے۔ کاتب محمد یعقوب بن نیک محمد، سال کتابت ۱۲۸۰ھ/ ۱۸۶۳ء، ۹۶ ورق۔

دیوان بابر

دیوان بابر، ظہیرالدین بابر کا دیوان ہے۔ اس کا نسخہ احسان دانش، لاہور کے پاس تھا۔ نسخے پر اورنگ زیب عالمگیر کی مہر ثبت ہے۔[۱۳]

دیوان ترکی

نامعلوم

۲۳۲ صفحات، گنج بخش، اسلام آباد، نمبر ۳۴۰۶۔[۱۴]

دیوان حشمت

حشمت بن عباس افندی (عباس افندی زادہ حشمت) کی ولادت ۱۷۲۰ء اور ۱۷۳۰ء کے درمیان استنبول میں ہوئی اور انتقال ۱۱۸۲ھ / ۱۷۶۸ء میں جزیرہ رودس بحیرہ ابیض میں ہوا۔ یہ ان کے

قصائد اور غزلیات کا دیوان ہے۔ شروع میں ایک دیباچہ بھی ہے۔ حصۂ قصائد کے بعض قصیدے یہ ہیں:

- منظومہ تعریفات اسماء الحسنی
- تعریفات اسماء النبی
- تخمیس سلیس قصیدۂ منفرجہ
- تخمیس قصیدۂ بوصیری
- تاریخ جلوس سلطان مصطفیٰ خان
- قصیدہ در وصف سفر عجم سلطان محمود
- قصیدہ صدر اعظم راغب محمد پاشا، بمناسبت سفر حج
- قصیدہ عبداللہ پاشا
- قصیدہ حکیم زادہ علی پاشا
- قطعۂ تاریخ وفات والد خود عباس افندی
- قصیدۂ شیخ الاسلام ولی الدین افندی

آغاز غزلیات:

خاکپای حضرت فخر جہانم حشمتا
توتیای نور چشم انس و جانم حشمتا

بخط اسمعیل رائف، ۲۰ ذی الحجہ ۱۲۱۹ھ، ۲۲۴ صفحات، گنج بخش، اسلام آباد، نمبر ۶۳۸۷۔ یہ نسخہ میں نے خود دیکھا ہے۔

دیوان زاغ توطا

کاتب نے ہر نظم کے مقطع میں ''زاغ توطا'' کا لفظ نمایاں طور پر لکھا ہے اس سے مجھے گمان ہوا کہ شاعر کا تخلص ''زاغ توطا'' ہے! ابتدائی صفحات نثر نما ہیں۔ قدیم خط، ۴۳۸ صفحات، نسخہ گنج بخش، اسلام آباد، نمبر ۱۴۸۴۳۔[۱۵]

دیوان علی شیر نوایی

دربار ہرات کے معروف معارف پرور وزیر میر علی شیر نوایی (۱۴۴۱–۱۵۰۱ء) کا چغتائی ترکی

ادب میں بڑا مقام ہے۔ ان کے ترکی دیوان کے کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد میں حسب ذیل چھے نسخے ہیں:

۱۔ کاتب عبدالرحمان، ۱۰۰۹ھ (نمبر۱۴۱۴۳)؛

۲۔ تاریخ کتابت ۱۲۲۳ھ، ۴۵۴ ورق، شروع میں دیباچہ بھی ہے۔ (نمبر۴)؛

۳۔ کتابت ۱۲۴۵ھ، مجموعہ میں، ص ۲۵۱–۸۶۳ (نمبر ۱۶۰۰۴)؛

۴۔ کتابت ۱۲۵۴ھ، مجموعہ میں، ص ۲۴–۳۶۶ (نمبر ۱۵۹۹۳)؛

۵۔ تاریخ کتابت ۱۲۹۷ھ (نمبر ۱۳۱۸۷)؛

۶۔ بلا تاریخ (نمبر ۱۶۲۶۱)۔[۱۶]

ایک نسخہ میاں مسعود ریسرچ لائبریری، سردار پور جھنڈیر (شمارہ ۱۳۸۴) میں دیکھا ہے۔ یہ گیارھویں صدی ہجری کا بخط نستعلیق لکھا ہوا ہے۔ اس کا پہلا مصرع ''یا ربّ اولغان ...... جدا'' ہے اور آخر میں ردیف یاء کی غزلیات میں ناقص ہے۔ ۱۵۵ ورق۔ اس نسخے پر کابل یونی ورسٹی کی مہر ثبت ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ۱۹۷۸ء میں افغانستان پر روسی حملے کے بعد یہ پاکستان منتقل ہوا ہے۔

دیوان کا ایک نسخہ خلیل الرحمان داودی، لاہور کے ہاں بھی ہے۔

دیوان فضولی

محمد فضولی بغدادی (تقریباً ۱۴۸۳ – ۱۵۵۶ء)، ترکی اور فارسی زبانوں کے معروف ادیب اور شاعر گذرے ہیں۔ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد میں ان کے ترکی دیوان کے دو نسخے ہیں:

۱۔ کاتب محمد زمان بن عبدالعزیز خواجۂ بلخی حسینی، تاریخ کتابت، روز عید قربان، ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء، درقریۂ خوجم شیخ علیہ الرحمہ و الرضوان (شاید اس سے مراد کاتب کے شیخ طریقت یا والد کا گاؤں ہے لیکن اس کا خاص نام نہیں دیا)، ۱۱۳ ورق، (نمبر ۵۹۷)۔[۱۷]

۲۔ سال کتابت ۱۲۶۶ھ، (نمبر ۱۶۴۲۲)۔[۱۸]

دیوان قل خواجه احمد؟

نسخہ فروش نے نسخے کے سرورق پر ''دیوان خواجہ احمد یسوی'' لکھا ہے اور اسی پر تسبیجی نے

اعتبار کیا ہے۔[19] چونکہ میں نے یہ نسخہ دیکھا ہے، یہ خواجہ احمد یسوی (۱۰۹۳ – ۱۱۶۶ء) کا دیوان نہیں بلکہ ان کے مناقب ہیں، ایک پوری غزل کی ردیف ''احمد یسوی'' ہے:

یا ایھا المزمل اصحابغہ مدثر

ہم کامل مکمل، شیخم احمد یسوی

کتاب کا ابتدائی حصہ منثور و منظوم ہے۔ منثور حصے میں واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور منظوم میں مناقب۔ دیباچے کی ابتدائی سطور میں خواجہ نورالدین تاشکندی کا ذکر ملتا ہے۔ بعض مقطعوں میں ''قل خواجہ احمد'' آیا ہے جس سے قیاس ہوتا ہے کہ یہ دیوان قل خواجہ احمد ہے۔ ترقیمہ یوں ہے:

تمت الكتاب بعون الملك الوہاب هذا نسخه متبركه شريفه افضل
الصلحا و اكمل البلغا حضرت شيخ المشايخ خواجه احمد يسوی
نور مرقده ......۔

کاتب ملا عبدالرشید، کتابت ۱۲۸۱ھ، مجموعہ، ص ۸۰ تا ۳۴۰، نسخہ گنج بخش، اسلام آباد، نمبر ۱۶۰۸۲۔

دیوان لطفی

لطفی تخلص کے کئی شعرا گذرے ہیں۔ یہ امر تحقیق طلب ہے کہ پیش نظر دیوان کس لطفی کا ہے جو ترکی زبان کا شاعر تھا۔ کتابت ۱۲۴۱ھ، گنج بخش، اسلام آباد، نمبر ۱۶۰۰۴، مجموعہ، ص ۸۷۲–۹۹۴۔[20]

دیوان نفعی آفندی

غالبًا یہ نفعی آفندی، عمر بن محمد (وفات ۱۰۴۴ھ/ ۳۵–۱۶۳۴ء) کے دیوان کا نسخہ ہے جس میں قصائد، غزلیات اور رباعیات شامل ہیں۔ ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، مکتوبہ گیارھویں صدی ہجری، (نمبر ۲/۷۰/۳۰۸۰)۔[21]

دیوان نفعی آفندی کا ایک اور نسخہ لائپزیگ یونی ورسٹی لائبریری (نمبر Turc 080) میں موجود ہے۔

رسالہ در علم میراث

مصنف نامعلوم۔

آغاز: الحمد لله رفع السموات بلا عماد و خفض الارض۔

اس کا نسخہ پنجاب پبلک لائبریری، لاہور (نمبر۳۴،۲۹۶ لا) میں ہے، ۱۴۰ ورق، بلا تاریخ ہے، اس پر ''السید احمد شیخ ۱۲۴۵'' کی مہر ثبت ہے۔[۲۲]

سبعه سیّاره، منظوم

میر علی شیر نوائی کے خمسہ کی چوتھی مثنوی ہے۔ یہ نظامی کی مثنوی ہفت پیکر کے جواب میں لکھی گئی۔

آغاز:

ای سپاسنگ دیمکده ایل تیلی لال

ایلگه تیل سیندین اولدی تیلگه مقال

اس کے دو نسخے خلیل الرحمان داودی، لاہور کے ہاں ہیں۔

شرح بحر الغرائب

از لطف اللہ بن ابی یوسف حلیمی (وفات ۹۲۲ھ/ ۱۵۱۶ء)، حلیمی نے پہلے بحر الغرائب، منظوم تصنیف کی تھی، پھر اس کی خود ہی شرح لکھی۔ یہ فارسی–ترکی فرہنگ ہے۔ اس کا ایک نسخہ راقم السطور (عارف نوشاہی، اسلام آباد) کے پاس ہے، ۱۲۰ ورق (نمبر ۷۶)۔

شرح تحفۂ شاہدی

شارح: لطفی

سندھی ادبی بورڈ، جام شورو کا نسخہ (نمبر ۱۸۷) مصطفیٰ بن ابراہیم، ۱۱۳۴ھ کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے ساتھ لطفی کا منظوم تتمہ اور مصنف کا ایک اور رسالہ مفتاح قواعد تحفہ بھی ہے۔[۲۳]

شمع انجمن یا نصاب حَسن

از حسن علی تخلص مزاج بن محمد اسماعیل خان بیدری، مولفہ بسال ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء

فارسی، عربی، ترکی، ہندی کے مترادف الفاظ کا منظوم نصاب ہے۔

نسخہ شیرانی کلیکشن پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، مکتوبہ ۱۲۶۰ھ، نمبر ۳/۱۱۱۱/۴۱۶۴۔[۲۴]

فرہنگ ترکی به فارسی

نوازش علی مرحوم نے یہ نسخہ اپنے استاد وزیر الحسن عابدی مرحوم، شعبۂ فارسی پنجاب یونی ورسٹی،

لاہور کے ہاں دیکھا تھا اور اسے امیر علی شیر نوائی کی تصنیف بتایا ہے۔ نوائی کی ایک ترکی سے فارسی فرہنگ بدیع اللغت نام سے پائی جاتی ہے، شاید یہ وہی کتاب ہو۔ نوازش علی مرحوم کے بقول یہ نسخہ بہت خوش خط ہے اور اس کی آرائش میں مکتب ہرات کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس پر علی شیر نوائی کی مُہر ثبت ہے۔ ۳۹۲ ورق۔

فرہنگ ترکی به فارسی

از صوفی اللہ یار خان طہماس بیگ خان، اس کا والد، نجف خان (م ۱۷۸۱ء) کے دربار میں، ہندوستان میں منصب دار تھا۔

پنجاب پبلک لائبریری، لاہور کا نسخہ (۳۰۳/۴۹۴ الہ ۳۵، ۴۹۴ حیا)، ۱۹ اوراق پر مشتمل ہے۔[۲۵]

فرہنگ ترکی به فارسی

از میرزا ترک علی بیگ۔ نسخہ سچل سرمست لائبریری، خیرپور (شمارہ (ABDP') 553 ,91) میں ہے۔ تاریخ کتابت ۱۲۴۴ھ، ۲۶ صفحات۔[۲۶]

فرہنگ ترکی به فارسی (منظوم)

از شکر اللہ بن دولت خان بھٹی۔

۱۲۵۷ھ / ۱۸۴۱ء میں کتابت شدہ ایک نسخہ، نیشنل میوزیم اوف پاکستان، کراچی (N.M.1958-253/4-1) کے ایک مجموعے میں ورق ۱ تا ۳ موجود ہے۔[۲۷]

فرہنگ ترکی به فارسی

از فضل اللہ خان۔ کلکتہ سے طبع ہو چکی ہے۔

میں نے اس کے دو نسخے دیکھے ہیں، ایک نیشنل میوزیم اوف پاکستان، کراچی (N.M.1969-332) میں اور دوسرا ادارۂ تحقیقات اسلامی، اسلام آباد میں (16682/2)۔[۲۸] تیسرا نسخہ ذخیرۂ حکیم شمس الدین احمد حیدرآبادی، سندھ یونی ورسٹی، جام شورو (شمارہ ۸۲۳۷) میں ہے، بلا تاریخ، بخط نستعلیق، ۳۷ ورق۔ (محمد شفیع بروہی، تحقیق، شمارہ ۴، ص ۲۲۴)۔

فرہنگ ترکی به فارسی

از میر سید حسن، مصنف، شہزادہ محمد اکبر کا معلم تھا اور اسے ترکی زبان سکھاتا تھا۔ یہ فرہنگ اورنگ زیب عالمگیر کے عہد حکومت (۱۰۶۸–۱۱۱۸ھ) کی تصنیف ہے۔

اس کا نسخہ انجمن ترقی اردو کراچی (نمبر۳ق ف۳۶۱) میں ہے۔ نسخے پر ۱۲۲۱ھ کی مہر ہے، ۲۵۸ صفحات۔[۲۹]

فرہنگ ترکی، معمولی نسخہ ہے، گنج بخش، اسلام آباد، نمبر۴۰۰۶۔

فرہنگ ترکی، مصنف نامعلوم، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، نمبر Pi I 60۔

قصص الانبیا

از ربغوزی قاضی برہان الدین اوغلی ناصرالدین، ۱۲۱۹ھ میں عربی قصص الانبیا سے ترجمہ ہوا ہے۔

نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد میں ہے (نمبر ۹۶۹)، ۳۸۶ ورق۔[۳۰]

ایک نسخہ میاں مسعود ریسرچ لائبریری سردار پور میں بھی ہے، کاتب ملاّ محمد مراد بن قلیچ لبابی، تاریخ کتابت ۱۲۵۵ھ۔ کاتب کی مہر "محمد مراد" بھی ثبت ہے۔ ترقیمہ میں کتاب کا نام قصص الربغوزی آیا ہے۔

گلشن خرد، منظوم

از شنکر ناتھ نادر کشمیری، سال تصنیف ۱۲۰۴ھ/۹۰–۱۷۸۹ء ترکی، فارسی، اردو الفاظ کے مترادفات کا نصاب ہے۔ مصنف نے میر باقر علی خان سے ترکی زبان سیکھی تھی۔

اسی سال کا تصنیف شدہ نسخہ نیشنل میوزیم اوف پاکستان، کراچی (N.M.1961-1173) میں موجود ہے۔[۳۱]

لیلی و مجنون

از فضولی بغدادی۔

کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد، کتابت بارھویں صدی ہجری، ۱۴۰ صفحات، نمبر ۱۵۳۱۷۔[۳۲]

مثنوی خیر آباد

فہرست میں شاعر کا تخلص نابی[!] لکھا ہے۔ یہ عثمانی سلطان، احمد ثالث بن محمد رابع (۱۱۱۵–۱۱۴۳ھ/۱۷۰۳–۱۷۳۰ء) کی فتوحات کے بارے میں ہے۔

اس مثنوی کا ایک نسخہ مکتوبہ ۱۱۶۱ھ، ۱۰۴ صفحات میں سچل سرمست پبلک لائبریری، خیرپور (نمبر۱۵۵۱، ۸۹۱ ن ا ب) میں ہے۔[۳۳]

مثنوی صیقل

شاعر کا نام صیقل ہے۔ مذہبی، تاریخی مثنوی ہے۔ انبیا کے قصے، امام حسن اور امام حسین کے واقعات، واقعۂ کربلا مذکور ہیں۔ مطلع:

کیل ایمدی صیقلی دنیا ایرور ھیچ
کونکل چون غنچہ پرخون پیچ در پیچ

نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد (نمبر ۵۴۸) میں ہے۔ ۲۴۳ ورق۔ تسبیحی نے دیوان صیقلی لکھا ہے، جب کہ یہ مثنوی ہے۔[۳۴]

مثنوی مذہبی

مطلع:

شکر اتیب اول خالق برلہ یلی
صانعینک صنعی نہ دور سویلہ یلی

یہ مثنوی کئی ابواب پر مبنی ہے، باب اول معرفت، باب چہارم احسان، باب پنجم صفا، باب دہم حوض، اس کے بعد نماز کے فقہی مسائل شروع ہو جاتے ہیں۔

اس کا نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد (نمبر ۱۴۷۳۸) میں دیکھا ہے۔

مثنوی مذہبی

مطلع:

بہ بسم اللہ قلی انجام نامہ
بوسوز انجام تا بقای تا قیامہ

اس کا نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد (نمبر ۸۴۱۳) میں دیکھا ہے۔

مثنوی مذہبی

مطلع:

یراتغان بر چہ نی خلاقِ معبود
اوزین بیلدیر گا کونین قیلدی موجود

Yaratkan barçani Hallak-i ma'bud,
Özin bildirge kevneyn kildi mevcud

اس میں ایمان فرض، خدا اور فرشتوں پر ایمان کے عنوانات شروع میں ملتے ہیں۔ اس کا نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد (نمبر ۱۶۱۶۳) میں دیکھا ہے۔

منظومات ترکی

تسبیحی نے فہرست الفبایی کتابخانۂ گنج بخش، اسلام آباد میں ترکی زبان کی چند منظوم کتابوں کی موجودگی کا پتا دیا ہے، لیکن ان کی تفصیل نہیں دی۔ میں نے ان میں سے کچھ نسخے نکلوا کر دیکھے ہیں۔ نمبر ۱۹۲۶ کے تحت ایک دینی مثنوی ہے، جس کا نسخہ ناقص الطرفین ہے۔

مثنوی مشرب

ایک عرفانی مثنوی ہے، جس میں مصنف نے اپنی غزلیات بھی داخل کی ہیں اور ان غزلیات میں اس کا تخلص ''مشرب'' استعمال ہوا ہے۔ مثنوی اگرچہ ترکی زبان میں ہے، لیکن اس کے داخلی موضوعی عنوانات فارسی زبان میں ہیں، جیسے ''در بیان تخیلات رابطہ''، ''در بیان اضافہ یافتن نسبت و روح اصلی''۔ غیر فارسی منظوم کتابوں کے داخلی موضوعی عنوانات فارسی میں لکھنے کی یہی روایت ہمیں پنجابی مثنویوں میں بھی نظر آتی ہے۔ اس مثنوی کا ایک شعر:

یا الٰہی عاقبت محمود قیل
مولوینی روحینی خشنود قیل

اس کا نسخہ کتب خانۂ گنج بخش، اسلام آباد میں (نمبر ۴۹۹ ۷) دیکھا ہے۔

سعادت سعید *

سر سید احمد خاں کی قومی خدمات کا جوہر

سر سید احمد خاں برصغیر پاک و ہند میں کاروانِ روشن خیالی کے امیر و سالار ہیں۔ انھوں نے مسلم تاریخ میں موجود فکر و عمل کی قوتوں کا جائزہ لے کر جس نظریہ سازی کو بنیادی اہمیت دی اس کی بدولت صدیوں سے موجود توہمات اور غیر سائنسی تصورات کی جھیلوں میں نئے دائرے اور نقوش بننے شروع ہوئے۔ ان کی قائم کردہ سائنٹفک سوسائٹی نے مسلمانان پاک و ہند کے روایتی تصورات کی تبدیلی میں اہم کردار ادا کیا۔ کہنے کو تو سوفسطائیوں سے لے کر معتزلہ تک روشن خیالی کے کئی سلسلے موجود تھے۔ بعد ازاں عہد جدید میں یورپی نشاۃ ثانیہ نے انسانی فکر و خیال کے زاویوں میں تبدیلی کے لیے نمایاں کارنامے سر انجام دیے۔ سر سید احمد خاں نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں اپنی دینی، سماجی، تاریخی، سیاسی، ثقافتی، علمی اور ادبی کتب کے وسیلے سے برصغیر پاک و ہند میں موجود انجمادی فکر کے سلسلوں کو اپنی بصیرت کی حرارت سے نہ صرف پگھلانے کا کام کیا بلکہ ان کی نئی جہت نمائی کے لیے اپنی تمام تر فکری و عملی صلاحیتوں کو استعمال کیا۔ برصغیر پاک و ہند کی علمی اور فکری تاریخ ان کی ممنون احسان رہے گی۔

وہ اگرچہ مارکسی حوالوں سے ترقی پسند قطعاً نہیں تھے تاہم انھوں نے جس نوع کی روشن خیالی کو متعارف کروایا اس سے بعد ازاں سائنسی فکر کی مشعلیں بہ انداز دگر روشن ہوتی رہیں۔ رومانوی

آئیڈیلزم میں تصورات سازی کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا سراغ بھی ہمیں سرسید کی تحریروں میں مل سکتا ہے۔ علاوہ ازیں مابعد الطبیعیاتی نظام کی شرح نو کرنے والوں نے بھی ان کے مذہبی حوالوں سے لکھے گئے ادب سے حتی المقدور استفادہ کیا ہے۔ یہ سلسلہ علامہ اقبال سے لے کر جاوید احمد غامدی تک پھیلا ہوا ہے۔ غلام احمد پرویز نے بھی تصور سازی کے لیے روشن خیالی کے اس سر چشمۂ فیض سے اکتساب کیا۔ علامہ عنایت اللہ مشرقی ہوں کہ مولانا بھاشانی، ان کی سیاسی اور مذہبی بصیرتوں کو سرسید احمد خاں کے تصورات سے کسی نہ کسی حد تک جلا ملی ہے۔ مولانا بھاشانی نے عبیداللہ سندھی کے افکار سے استفادہ کرتے ہوئے روشن خیالی کی اسی رو کو آگے بڑھایا جس نے انسان کی فلاح کے لیے غیر طبقاتی سماج کے تصور کو مثالی قرار دیا۔ تاہم سرسید کے سامنے فوری مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنی قوم کی کشتی کو لہو رنگ گرداب سے کیسے باہر لائیں۔ سو انھوں نے انتہائی ہنگامی بنیادوں پر، اپنے علمی و ادبی تصورات کے وسیلے سے اس کشتی کو ہموار دریا کی روانی دی۔ یوں برصغیر پاک و ہند کے انگریزوں کے نزدیک گردن زدنی ''آزادی پسند'' یا ''باغی'' مسلمانوں کو ان کے اپنے علاقے میں نشو و نما کے مواقع میسر آئے۔ حتیٰ کہ انھوں نے ہندو اور مسلمانوں کے مابین متوازی فاصلوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اس امر کا اظہار بھی کر دیا تھا کہ یہ دونوں قومیں یکجا نہیں ہو سکتیں۔ اس حوالے سے قائد اعظم محمد علی جناح کو بھی اپنے آخری دور میں کانگرس کو خیر باد کہہ کر مسلمانوں کی قیادت کرنی پڑی۔ بعد ازاں انھیں بھی تقسیم بنگال کی منطق سمجھنے میں آسانی ہوئی، یوں وہ مسلمانوں کے لیے ایک الگ ملک قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

سرسید احمد کی حیات کو اگر ''حیات جاوید'' کا نام دیا گیا ہے تو اس کو حقیقت قرار دینا ہمارے لیے باعث فخر ہے کہ اس دور میں موجود روشن خیال مسلمان ان کے گن گا رہے ہیں اور جب تک دنیا میں روشن خیالی کو اہمیت حاصل رہے گی سرسید احمد خاں کی حیات جاودانی عظمت کی علامت بنی رہے گی۔

سرسید احمد خاں نے اپنی تقریروں، مقالوں، مضمونوں اور متنوع موضوعات پر لکھی گئی کتابوں کے وسیلے سے اس امر کی عملی تعبیر پیش کی کہ معاشرتی رہنمائی کے لیے لکھنے والا ادیب سماجی عمل کا نقیب

ہوتا ہے۔ اس کے سامنے جس نوع کا ہنگامی مقصد ہوتا ہے اس میں اس کی توجہ فنی بالیدگیوں، تکنیکی موشگافیوں اور قواعدی منطقوں کی جانب مبذول نہیں ہوسکتی کہ اسے تو اپنی بصیرت کو واضح طور پر ملک و ملت کے لوگوں تک پہنچانے کے لیے ابلاغ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ یعنی ابلاغ کو ہی بنیادی تقاضا بنا کر کوئی رہنما اپنے تصورات کو عام فہم انداز سے اپنی اصلاح کے طالب عوام تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ سرسید احمد خاں نے اس فریضے کو عمدگی سے ادا کیا اور اپنے ادب وفن کو بے جا دور از کار تخیلات اور عالمانہ موشگافیوں سے قدرے دور ہی رکھا۔ البتہ کئی مابعد الطبیعیاتی فکری وتصوراتی سلسلوں کو سائنسی پیچ داری کے قریب لانے کے لیے انھیں جوازی اور علتی ومعلولی سلاسل کی جانب رجوع کرنا پڑا۔ ان کے ان حوالوں پر بہت لے دے بھی ہوئی لیکن بالآخر اونٹ اس کروٹ بیٹھا کہ معاشرے میں بڑے پیمانے پر سائنسی نفسیات کو فروغ ملا اور یوں ہر کس و ناکس غیر سائنسی تصورات کو تسلیم کرنے کے لیے سائنسی جواز بازی میں عافیت محسوس کرنے لگا۔

سرسید احمد خاں نے اپنے علم و ادب کو مسلم معاشرے میں نئی طرز کے سماجی انقلاب کی نشوونما اور فروغ کے لیے استعمال کیا۔ انھوں نے اپنے رفقا اور معاصر ادیبوں سے اس امر کا مطالبہ کیا کہ وہ بھی نئے علوم کے اکتساب کی اہمیت پر زور دے کر اپنے علم و ادب کو سماجی انقلاب کے لیے استعمال کریں۔ اس بات پر ان کے کئی رفقا محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کی سنگ باریوں کی زد میں بھی آئے۔ مثلاً محمد حسن عسکری نے مولانا حالی کی ''پیروی مغربی'' کو شدید طنز کا نشانہ بنایا اور ساتھ ہی ان کے ''مفلر اور رومال'' کو موضوع بنا کر ان کے جدید تصورات کی نفی کی۔ ان سے قبل سرسید احمد خاں کی فکر کو اکبر الٰہ آبادی بھی شدید طنز کا نشانہ بنا چکے تھے۔ ڈپٹی نذیر احمد بھی ابن الوقت کا قضیہ چھیڑ چکے تھے۔ لیکن مولانا حالی استقامت کے ساتھ سرسید احمد کی بنائی ہوئی ڈگر پر بخوشی گامزن رہے اور یوں فرحت اللہ بیگ جیسے ''صاحب بہادر'' کو بھی اپنی فکر کی ناکامی پر خفت اٹھانی پڑی۔ سبب اس امر کا صرف اتنا ہے کہ سرسید احمد خاں کی فکر عصری اور زمانی تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ تھی۔ مولانا الطاف حسین حالی کی مسدس کو سرسید نے اپنی نجات کا ذریعہ قرار دے کر ان کی ملت دوستی پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔ الطاف حسین حالی اور مولانا محمد حسین آزاد کی اصلاحی شاعری سے اردو ادب میں

جدید ترین شاعری کی راہ ہموار ہو سکی۔ یہی نہیں انھوں نے جس نوع کی اصلاحی تنقید کو فروغ دیا وہ اس مغربی روشن خیال فکر کے کارواں کے حوالے ہی سے تھی جس کے اولین سالاروں میں سر سید احمد خاں کا نام سرفہرست ہے۔

سر سید احمد خاں پر بعض ترقی پسند نقادوں کی طرف سے یہ بھی اعتراض ہوا کہ انھوں نے انگلستانی سامراجیت کو دل و جان سے قبول کر رکھا تھا۔ وہ برطانوی مقاصد کو فروغ دینے سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ اس سے انکار ممکن نہیں ہے تاہم اس دور کے حالات کے مطابق جس نوع کی دانش مسلمانوں کے لیے ضروری تھی اس پر انھوں نے زور دیا۔ یہ درست ہے کہ کوئی بھی آزادی پسند، سامراج اور اس کے بچھائے جالوں کو مضبوط کرنے میں دلچسپی نہیں رکھتا۔ سر سید ہندوستان پر انگلستانی قبضے سے پورے طور پر آگاہ تھے۔ انھوں نے جنگ آزادی کو کھلی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ مسلمانوں کے لیے ہندوستان میں ناسازگار زمانہ آ گیا ہے اس لیے انھوں نے اس کی نزاکتوں کو سمجھ کر ان کی درست جہت نمائی کا فریضہ ادا کیا۔

سر سید احمد خاں ہماری علمی تاریخ کی وہ منفرد شخصیت ہیں جنھوں نے اپنے تاریخی مطالعوں سے وہ قابل عمل سبق سیکھے کہ جن کی مدد سے وہ عصری تقاضوں کا ساتھ دینے کے اہل ہوئے۔ تیموری تاریخ ہو یا قدیم ہندی تاریخ، فیروز شاہی تاریخ ہو یا عجمی عربی۔ ان کے مطالعوں نے انھیں یہ باور کروایا کہ دنیا میں کچلی ہوئی اور زوال پذیر قوموں کے سکے نہیں چلا کرتے۔ علاوہ ازیں حکمران کتنے ہی عالیشان کیوں نہ ہوں ان کی جگہ لینے والے متواتر آتے رہتے ہیں۔ یعنی نہ گور سکندر ہی رہتی ہے اور نہ قصر دارا، نامی کسی بھی سطح کے کیوں نہ ہوں ان کے نشان مٹنے کے لیے ہوتے ہیں۔ ایسے میں وہ بہادر شاہ ظفر کے دربار سے خلعتیں پانے کے باوجود اگر انھیں اپنی یاد کا حصہ بنا کر نئے فاتحین سے اپنے تعلقات بگاڑ لیتے تو یہ کوئی دانش مندی کی بات نہ تھی۔

سر سید احمد خاں نے تاریخ سے یہ سبق سیکھا تھا کہ جو پتے برباد ہوئے ان کا تعاقب کرنا کار لاحاصل ہے۔ سو انھوں نے ہوا کے رخ اور تاریخ کے منشا کو بخوبی سمجھ کر اپنا لائحہ عمل تیار کیا۔ ۱۸۵۷ء سے قبل لکھی گئیں ان کی کتابیں مقامی شاہوں اور ان کے کارناموں سے اگر متعلق تھیں بھی، بعد ازاں

انھوں نے ان کی یاد کو اپنے سینے سے نکالنے میں پس و پیش سے کام نہ لیا۔ آثار الصنادید ہو یا جامِ جم (۱۸۴۰ء)، اس میں مغل سلطنت کے بانی امیر تیمور سے لے کر بہادر شاہ کا ۱۸۴۰ء تک کا حال مندرج ہے۔ سرسید کی کتاب سلسلۃ الملوک (۱۸۵۲ء) میں راجہ یدھشٹر سے ۱۸۵۲ء تک کے دہلوی حکمرانوں کی تاریخ رقم ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں تصحیح آئین اکبری ہو یا تصحیح تاریخ فیروز شاہی (مصنفہ ضیاء الدین برنی) سب نے ان کے دماغ میں ایک بات ضرور راسخ کر دی تھی کہ حکمران کسی بھی دور کا کیوں نہ ہو اس کی اطاعت کے بغیر امورِ سلطنت خلل پذیر رہتے ہیں۔

اگر سرسید احمد مسلمانوں کے اقتدار کے چھن جانے کا غم مناتے رہتے اور اپنے اندر ہندوستانی جہاز کو ڈبونے والی ''سفید وہیل'' کے خلاف نفرت، انتقام اور غصے کا لاوا جمع کرتے رہتے تو وہ منصوبے جن پر عمل کر کے بعد ازاں اس ''سفید وہیل'' سے نجات کی سبیلیں سامنے آئیں، پردۂ غیب ہی میں مستور رہتے۔ جنگِ آزادی سے زخم خوردہ یہ ''وہیل'' مسلمانوں کی مکمل تباہی پر بھی آمادہ ہوسکتی تھی لیکن اس کے زخم بھرنے کے لیے سرسید جیسے دانش مند آدمی ہی کی ضرورت تھی۔ یہ کام انھوں نے خوش اسلوبی سے انجام دیا اور پھر بھولے سے بھی کبھی اپنے پرزے پرزے جہاز کی طرف توجہ نہیں کی۔ اگر وہ گردشِ ایام کو پیچھے کی طرف لوٹانے کا فوری نعرہ بلند کرتے تو آج ہم آزاد فضاؤں میں سانس نہ لے رہے ہوتے۔ بلکہ گمان غالب تھا کہ ہندوستان سے مسلمانوں کو سپین کی طرح دیس نکالا دے دیا جاتا اور یہ علاقہ مسلمانوں سے چھین لیا جاتا۔

پرانی تاریخیں یہ سبق بھی سکھاتی ہیں کہ ان غلطیوں سے اجتناب کیا جائے جو کسی شاہ یا قوم کی بربادی کا باعث بنتی ہیں۔ کوئی مانے یا نہ مانے لیکن سرسید احمد خاں کو ہندوستانی تاریخ کے نئے آئین کی طرف توجہ دلانے والے مرزا غالب ہی تھے کہ انھوں نے تصحیح آئین اکبری کی منظوم تقریظ لکھتے ہوئے لکھا ''مردہ پروردن مبارک کار نیست''[1]۔ یہ تجزیہ چاہے اس وقت سرسید کو پسند نہ آیا ہو لیکن بعد ازاں اسی اشارے کو سمجھ کر انھوں نے انگریزی آئین کی رطب اللسانی میں کوئی کوتاہی نہیں کی۔ مرزا غالب نے سرسید پر واضح کر دیا تھا کہ میں سیدوں کا غلام ہوں مگر یہ زمانہ پرانے شاہی آئینوں کی پذیرائی کا نہیں ہے۔ نئے انگریزی آئین اور طور طریقوں کی بدولت انگریزوں نے جو

سائنسی اور علمی ترقی کی منزلیں ماری ہیں، عہد حاضر کے دانشوروں اور انسانوں کو ان سے سبق سیکھنا چاہیے۔ یہ تقریظ اگرچہ سرسید نے طبع نہیں کروائی لیکن اس کا ایک ایک حرف ان کے دماغ پر نقش ہوگیا تھا۔ سو انھوں نے انگریزی علمی ترقیوں کی شان میں صدق دل سے بہت کچھ لکھا۔ ویسے تو تسہیل فی جرالثقیل جیسی کتاب سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ۱۸۵۷ء سے قبل بھی سائنسی علوم کی جانب مائل ہونے لگا تھا۔ علاوہ ازیں انھوں نے ''قولِ متین در ابطالِ حرکتِ زمین'' اور ''فوائد الافکار فی اعمال الفرجار'' ترجمہ ۱۸۶۴ء جیسے سائنسی مقالے بھی قلم بند کیے۔ مرزا غالب لکھتے ہیں:

مژدہ یاراں را کہ ایں دیریں کتاب
یافت از اقبال سید فتحِ باب
دیدہ بینا آمد و باز و قوی
کہنگی پوشید تشریف نوی
وینکہ در تصحیح آئیں رائے اوست
ننگ و عار ہمت والائے اوست[۲]

....

ہر خوشے را خوشترے ہم بودہ است
گر سرے ہست افسرے ہم بودہ است
مردہ پروردن مبارک کار نیست
خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست
غالب آئین خموشی دلکش است
گرچہ خوش گفتی نگفتن ہم خوش است[۳]

برصغیر پاک و ہند میں موجود تاریخ تصوف و ادب میں ملّا اور صوفی کے مابین نزاع کی حکایات نئی نہیں ہیں۔ شاہ حسین، حضرت سلطان باہو، وارث شاہ، بلھے شاہ، میاں میر، میاں محمد اور بہت سے دوسرے پنجابی شعرا نے اس نزاع کو کھل کر بیان کیا ہے۔ یہ روایت اردو میں محتسب اور صوفی کے نزاع کی شکل میں سامنے آئی ہے۔ ان سے قبل فارسی میں حافظ جیسے شعرا نے اس سلسلے میں شرع اور تصوف کے معاملات کو خوش اسلوبی سے سلجھایا تھا۔ نئے عہد میں ملّا کے خلاف اقبال اور واعظ کے

خلاف فیض کے کلام میں متنوع اشعار دستیاب ہیں۔فیض نے تو انا الحق کا نعرہ نئی سامراجی صورت حال کے پس منظر میں لگا کر منصور حلاج، بایزید بسطامی اور سرمد شہید کی یاد تازہ کر دی۔ برصغیر میں ابن عربی کے تصوف پر ملاؤں یا ملا نما عالموں نے جو اعتراضات کیے انھیں خلقِ خدا نے بڑے پیانے پر رد کیا اور وحدت الشہود کے مقابلے میں وحدت الوجود کی منطق کو اپنانے میں عافیت محسوس کی۔ اس منطق نے جہاں طبقاتی نظام کے خلاف شدید ردعمل کی صورت اختیار کر لی وہاں مفاد پرستی کے تحت جنم لینے والے عقائد کی رجعتی جبریت کو بھی خاطر میں لانے سے گریز کیا۔ چنانچہ اس منطق کے نتیجے میں قبلہ کو قبلہ نما سمجھا گیا اور مطلوب حقیقی کو سرحد ادراک سے ورا قرار دیا گیا۔ یوں تصوف کی راہ سے در آنے والی دانش روشن خیالی کے اوصاف سے مزین نظر آنے لگی۔ انگریزی عہد میں روشن خیالی سائنسی بنیادوں پر استوار ہوئی، یوں علم تصوف کی بجائے سائنسی اور مادی تصورات کی دنیا میں داخل ہو گیا۔ قدیم علوم کی مابعد الطبیعیات کو جدید تجرباتی عقلی علوم نے چیلنج کرنا شروع کیا۔ جس کے نتیجے میں اکبر الہ آبادی نے سر سید احمد جیسے روشن خیال عالم پر کڑی تنقید کا علم بلند کیا۔لیکن وہ استقرائی یا سائنسی علوم کے رستے کی دیوار نہ بن سکے۔ سر سید احمد خاں نے جس نوع کی روشن خیالی کے در وا کیے اس پر ملاؤں اور لکیری فقیری دانشوروں نے حسب مقدور تنقیدی وار کیے مگر روشن خیالی کو پھیلنا تھا اور وہ پھیل کر رہی۔ سر سید کو محسوس ہوا کہ جدید مغربی علمی یلغار مقامی نوجوانوں کو مذہب سے بیزار کر رہی ہے، انھیں واپس اس دائرے میں لانے کے لیے مذہب کی روشن خیالی پر مبنی تعبیروں کی ضرورت ہے اور یہ کام ان کے بعد ایک نئے سلیقے سے علامہ محمد اقبال نے اپنے انگریزی خطبات میں کیا۔ یہ خطبات ایک فلسفی کے خطبات تھے جن میں کئی نازک مذہبی معاملات کو عقلی حوالوں سے پرکھا گیا۔ انھوں نے وجدان اور الہام جیسی پُراسرار قوتوں کو حس اور حسیت کی اعلیٰ شکلوں کا نام دے دیا۔ یہاں تک کہ کئی ایسے مذہبی سلسلوں کو جو مقامات کی صورت دیکھے جاتے تھے، حالتوں سے عبارت ٹھہرایا۔ اسی نوع کے بے شمار حوالے خطبات اقبال کی زینت بنے ہیں۔ لیکن علامہ اقبال سے قبل جس عالم یا دانشور نے سائنسی اور عقلی حوالوں سے مذہبی تصورات کی تعبیر کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا وہ تھے سر سید احمد خاں!

علامہ اقبال نے سر سید احمد خاں کے حوالے سے جو نظم لکھی ہے اس میں کہا گیا ہے:

سید کی لوحِ تربت

سعادت سعید

اے کہ تیرا مرغِ جاں تارِ نفس میں ہے اسیر
اے کہ تیری روح کا طائر قفس میں ہے اسیر
اس چمن کے نغمہ پیراؤں کی آزادی تو دیکھ
شہر جو اجڑا ہوا تھا، اس کی آبادی تو دیکھ
فکر رہتی تھی مجھے جس کی وہ محفل ہے یہی
صبر و استقلال کی کھیتی کا حاصل ہے یہی
سنگِ تربت ہے مرا گرویدۂ تقریر دیکھ
چشمِ باطن سے ذرا اس لوح کی تحریر دیکھ
مدعا تیرا اگر دنیا میں ہے تعلیمِ دیں
ترکِ دنیا قوم کو اپنی نہ سکھلانا کہیں
وا نہ کرنا فرقہ بندی کے لیے اپنی زباں
چھپ کے ہے بیٹھا ہوا ہنگامۂ محشر یہاں
وصل کے اسباب پیدا ہوں تری تحریر سے
دیکھ! کوئی دل نہ دکھ جائے تری تقریر سے
محفلِ نَو میں پرانی داستانوں کو نہ چھیڑ
رنگ پر جو اَب نہ آئیں ان فسانوں کو نہ چھیڑ
تو اگر کوئی مدبر ہے تو سن میری صدا
ہے دلیری دستِ اربابِ سیاست کا عصا
عرضِ مطلب سے جھجک جانا نہیں زیبا تجھے
نیک ہے نیت اگر تیری تو کیا پروا تجھے
بندۂ مومن کا دل بیم و ریا سے پاک ہے
قوتِ فرماں روا کے سامنے بیباک ہے
ہو اگر ہاتھوں میں تیرے خامۂ معجز رقم
شیشۂ دل ہو اگر تیرا مثالِ جامِ جم

پاک رکھ اپنی زباں، تلمیذِ رحمانی ہے تو
ہو نہ جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو
سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے
خرمَنِ باطل جلا دے شعلۂ آواز سے[۴]

سر سید احمد خاں ہندوستان کے مسلمانوں کو جس منزل کی طرف لے جانا چاہتے تھے وہ ایسے نئے علوم کی منزل تھی جو آگے چل کر مسلمانوں کے کام آنے والی تھی۔ چنانچہ کلمہ طیبہ کے حوالے سے انھوں نے مسلمانوں کو یہ پیغام دیا کہ یہ عروۃ الوثقی اور حبل الورید ہے۔ اس مضبوط رسی کے رشتے میں بندھ کر اپنے آپ کو مستحکم کرو اور یوں دنیا بھر میں انما المؤمنون اخوۃ کی مثال بن جاؤ۔ علامہ اقبال نے بھی جب ملت اسلامیہ کو ایک لڑی میں پرونے کا خواب دیکھا تھا تو انھوں نے بھی کلمہ طیبہ یعنی لا الہ اللہ محمد رسول اللہ کے حوالے سے مسلمانوں کے سامنے ایسے تصورات پیش کیے، جن کی بدولت وہ متحد ہو کر اپنی غلامی کی زنجیروں کو توڑ سکتے تھے۔ سر سید احمد خاں کی فکر کے اثرات ہمیں آزاد نظم کے عظیم ترین شاعر ن م راشد کے ہاں بھی نظر آتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> بچپن میں والدہ نے قلم پکڑنا سکھایا۔ وہ اکثر والد کے ساتھ ان کی ملازمت کے مقام پر رہتیں، لیکن جب کبھی وطن واپس آتیں خاص طور پر گرمی کی چھٹیوں میں تو مجھے کہانیاں سنایا کرتیں۔ خاص طور پر پیغمبروں اور اولیاء اللہ کی کہانیاں جو میں نے کئی کئی بار سنیں۔ دادی کو الف لیلیٰ اور چار درویش وغیرہ شروع سے آخر تک یاد تھیں۔ ان سے ان سب کتابوں کی کہانیاں بچپن ہی میں سننا نصیب ہوا۔ ایک چچا پٹواری تھے، انھوں نے کئی راتوں میں مجھے انوار سہیلی (فارسی میں) اردو ترجمے کے ساتھ سنا ڈالی۔ جب ۱۹۱۷ء یا ۱۹۱۸ء میں دادا پنشن لے کر گھر آئے تو انھوں نے عربی کی چار ریڈریں اور صرف ونحو مجھے اور میری والدہ کو ایک ساتھ پڑھائی اور اس کے بعد کئی برس تک قرآن مجید ترجمے کے ساتھ پڑھایا۔ خود دادا اپنے ساتھ عربی اور فارسی کے بڑے بڑے پلندے لائے تھے۔ ان میں سے بیشتر کتابیں فقہ، تفسیر اور حدیث کی تھیں، لیکن کچھ عربی فارسی اور اردو شاعروں کے دیوان بھی تھے۔ دادا کا بیشتر وقت شروع شروع میں اردو مسدس یوسف زلیخا لکھنے پر گذرتا تھا، جسے انھوں نے کئی برس سے لکھنا شروع کر رکھا تھا۔ بعد میں انھوں نے اپنی توجہ قرآن مجید کی تفسیر اور منطق

انداز میں آیات کریمہ کی تشریح پر صرف کی ہے۔ وہ فرشتوں اور جنات اور معجزوں اور کرامات کے قائل نہ تھے۔ فرشتے ان کے نزدیک محض طاقتیں ہیں جنھیں انسان کی خدمت کے لیے تخلیق کیا گیا ہے۔ جنات شریر انسان ہیں اور انسانوں سے الگ کوئی غائب مخلوق نہیں ہیں۔ معجزے اور کرامات محض استعارے ہیں اور اکثر مقامات پر مفسروں نے عربی سے ناواقفیت کے باعث سیدھے سادے مطلب کو معجزے اور کرامات کا رنگ پہنا لیا ہے۔ قرآن کہانیوں کی کتاب نہیں، قانون اور اخلاق کی کتاب ہے۔ حروف مقطعات مخففات نہیں ہیں، نہ ان میں کوئی خفیہ اشارہ پایا جاتا ہے...... میرے خیال میں دادا اس تفسیر میں سرسید اور ان کے رفقا کے خیالات سے بے حد متاثر تھے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے وہ اپنی جدت اور ابتکار میں ان سے بھی دو قدم آگے نکل گئے ہیں، جس سے ان کے انفرادی غوروفکر کا پتہ چلتا ہے۔ انفرادی غوروفکر پر وہ ہمیشہ بہت زور دیا کرتے تھے اور ہمیشہ کہا کرتے تھے کہ کسی چیز کو اس کی سطحی قیمت پر قبول نہ کرو بلکہ اس کی کنہ تک پہنچنے کی کوشش کرو، پھر اس کے بارے میں کوئی رائے قائم کرو۔ میں ان کے مذہبی خیالات کے بارے میں اکثر ان سے بحث مباحثہ کیا کرتا تھا۔ ان کی حوصلہ افزائی سے میرے خیالات اس وقت بھی بچپن کی ناپختگی کے باوجود ان کے اپنے فلسفے کا منطقی نتیجہ معلوم ہوتے تھے، یعنی میں ان کی تردید نہیں کرتا تھا بلکہ انھی کے خیالات کو کم رس ثابت کرنے کی کوشش کیا کرتا تھا۔ مثلاً اگر فرشتے نہیں ہیں تو خدا کیوں ہے؟ اور اگر خدا ہے تو فرشتے کیوں نہیں ہو سکتے؟ جہاں تک معجزوں کا تعلق ہے ہو سکتا ہے کہ پیغمبروں کے پاس موجودہ سائنس کا سب علم ہو، جس سے عامتہ الناس اس وقت بھی بے بہرہ تھے جتنے آج ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ پیغمبر ہوں ہی اس زمانے کے سائنسدان اور اسی وجہ سے عام لوگوں میں ممتاز ہوں اور وہ سائنس کے حسابی طریقوں سے انسان کی فلاح و بہبود کا راز جانتے ہوں اور لوگ ان کے کاموں کو اتنا ہی محیر العقول سمجھتے ہوں جتنا آج ریل گاڑی اور سائنس کی ایجادوں کو سمجھتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح خیر و شر اور جسم و روح اور تقدیر و تدبیر کے مسائل پر بھی ان سے اکثر بحث میں الجھ جایا کرتا تھا اور ان کے خیالات کے بعض تناقضات ان پر روشن کر کے دم لیا کرتا تھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ میری ان باتوں پر کبھی ناراضی ظاہر نہیں کرتے تھے بلکہ میری باتیں سن کر گھنٹوں غوروفکر میں مبتلا رہتے اور

بعض اعتراضات کو خندہ پیشانی سے قبول بھی کر لیا کرتے تھے۔[۵]

سر سید احمد خاں کے فکری ذہن نے کئی معاملات میں اختراعی اپج سے کام لیا تھا، اس لیے ان کی تقلید میں فکر و فلسفہ کی ترویج و اشاعت کرنے والے بعض اصحاب ان سے دو ہاتھ آگے نکلتے دکھائی دیے۔ ن م راشد کے اختراعی ذہن نے ملائے حزیں کو تین سو سال کی ذلت کا نشان قرار دے کر خدا کے انجام پر رطب اللسانی کرنے کا کام بھی کیا۔ گو اس حوالے سے نٹشے کے تصورات عالمی سطح پر دانشوروں کو چونکا چکے تھے۔ سر سید احمد خاں راشد کی طرح مذہبی دائرے سے باہر نکل کر بات کرتے تو شاید ہندوستان میں انھیں اپنا کوئی مقلد یا موید نصیب نہ ہوتا۔ انھوں نے مذہب کی حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے جس نوع کی روشن خیالی کو قبول کیا وہ برصغیر کے مسلمانوں کو ایک ایسی نئی ڈگر پر لے آئی جو انھیں سائنسی اور عقلی منزلوں کی جانب لے جانے میں ممد و معاون ثابت ہوئی۔ ڈاکٹر صدیق جاوید ہندوستان کے سب سے بڑے صوبے پنجاب کے (چار) دوروں کے بعد سر سید احمد خاں کی مقبولیت کے بارے میں کہتے ہیں:

> ان مواقع پر عوام و خواص سے شخصی رابطوں اور استقبالیہ تقریبات میں سر سید کی تقاریر اور بیانات نے پنجاب کے مسلمانوں میں قومی اور ملی شعور کی آبیاری کی۔ یہاں جدید تعلیم کی افادیت کا احساس تو پہلے سے انفرادی سطح پر موجود تھا۔ مگر سر سید کے دوروں نے جدید تعلیم کے حصول کو بڑی حد تک اجتماعی احساس میں بدل دیا۔ خود سر سید کے لیے یہ دورے حوصلہ افزا ثابت ہوئے۔ پروفیسر حمید احمد خاں لکھتے ہیں: خود (سر سید کے) اپنے صوبے کی آبادی کے سواد اعظم نے ان سے جو سلوک روا رکھا تھا، اس کے برعکس اہل پنجاب کی طرف سے پر جوش خیر مقدم نے سر سید کے لیے تقدیر کی بازی کا رخ پلٹ دیا۔ پنجاب کے مسلمانوں نے سر سید کا قومی پیغام اس برجستگی سے کیوں قبول کر لیا؟'' اس کی تشریح مولانا حالی نے حیات جاوید میں بالفاظ ذیل کی ہے: ''پنجاب کے مسلمان، جنھوں نے برٹش گورنمنٹ کی بدولت ایک مدت کے بعد نئی زندگی حاصل کی تھی اور اس لیے انگریزی تعلیم اور انگریزی خیالات کو خیر مقدم کہنے کے لیے تیار بیٹھے تھے، سر سید کی منادی پر اس طرح دوڑے جیسے پیاسا پانی پر دوڑتا ہے...... سچ یہ ہے کہ سر سید اور ان کے کاموں کی کسی صوبے نے عام طور پر ایسی قدر

نہیں کی جیسی پنجاب والوں نے کی...... سرسید کی ہر قسم کی اصلاحیں انھوں نے سب سے زیادہ قبول کیں اور قوم کی بھلائی کے کاموں میں سب سے بڑھ کر انھوں نے سرسید کی تقلید اختیار کی۔ یہاں تک کہ ان کو ''زندہ دلان پنجاب'' کے لفظ سے تعبیر کیا گیا...... سرسید کے پہلے سفر پنجاب سے قبل پنجاب کے بعض سماجی اور مذہبی شعور رکھنے والے درد مند بزرگوں کے دل میں مسلمانوں کی حالت کا احساس پیدا ہو چکا تھا۔ انھوں نے پنجاب کے مسلمانوں کی سماجی، مذہبی اور تعلیمی زندگی کی اصلاح کے لیے انجمنیں قائم کیں۔[۶]

سرسید احمد خاں کے غیر مقلد ذہن نے مذہب و مسالک کی نئی جہتیں دریافت کرنے کے لیے تحفۂ حسن(۱۸۴۴ء)، کلمة الحق (۱۸۴۹ء)، راہِ سنت و ردِ بدعت (۱۸۵۰ء)، نمیقه در بیانِ مسئله تصورِ شیخ (۱۸۵۲ء)، سیرت فریدیه (اپنے نانا کی حیات وسیرت کے بارے میں)، تحقیق لفظ نصاری ،تبئین الکلام(۱۸۶۲ء)، احکامِ طعام اہلِ کتاب ، خطبات احمدیه (۱۸۷۰ء)، رساله در ابطالِ غلامی ، تفسیر القرآن ، النظر فی بعض المسائل ، جواب امہات المومنین جیسی مذہبی کتب بھی تحریر کیں۔ ان میں موجود خیالات ان کے مذہبی اور دینی مقالات میں بھی دستیاب ہیں۔ مذہبی معاملات کی نئی تعبیروں کا اگلا مرحلہ علامہ اقبال کے حصے میں آیا جنھوں نے اپنے مخصوص انداز میں مذہبی معاملات کو استقرائی یا تجرباتی فکر سے مربوط کرنے کی کوشش کی۔ علامہ اقبال کی سرسید احمد کے حوالے سے لکھی گئی نظم سرسید احمد خاں کی مذہبی خدمات کے جوہر یعنی سائنسی حوالوں کی بھی وضاحت کرتی نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر جاوید اقبال کا خیال ہے:

دنیاے اسلام میں یورپی استعماری طاقتوں کی آمد کے ساتھ ساتھ جو نئے خیالات وارد ہوئے، اُن کے بارے میں مسلمانوں کا ردِعمل تین طرح کا تھا: یا تو مکمل استرداد، یا مکمل قبولیت، یا انھیں اسلامی تصورات سے ہم آہنگ کرنا۔ مغربی خیالات کو مکمل طور پر رد کرنے والے مسلمان زیادہ تر مذہبی انتہا پسند تھے جن کو ''وہابی'' کہا جاتا تھا یا ان کو ''رجعت پسند'' خیال کیا جاتا تھا۔ تعاون کرنے والے مسلمانوں کو ''مغرب زدہ'' کہا جاتا تھا۔ نئے خیالات کی اسلام سے ہم آہنگی پیدا کرنے والوں کو ''آزاد خیال مصلحین'' کہا جانے لگا۔ ان کو رجعت پسند یا قدامت پسند، جو مغربیت اور جدیدیت

میں امتیاز نہیں کرتے تھے، مغرب زدہ مسلمان خیال کرتے تھے۔ رجعت پسندوں کی مزاحمت دنیاے اسلام میں یورپی استعماری طاقتوں کی پیش رفت کو نہ روک سکی، کیونکہ انھیں معلوم ہی نہ تھا کہ مغرب کی طاقت کے سرچشمے کیا ہیں، جن میں انسانی علم، سائنس اور ٹیکنالوجی کے سرچشمے شامل ہیں۔ ہندوستان میں انھوں نے انگریزوں کا مقابلہ پرانی وضع کی بندوقوں یا تلواروں سے کیا، جب کہ انگریزوں نے دُور مار توپوں سے کام لیا۔ چنانچہ ان کو شکست ہوئی۔ نتیجہ یہ کہ انگریزوں نے ۱۸۵۸ء تا ۱۸۷۰ء کے فقط بارہ برسوں میں ہندوستان کی پوری مسلم قوم کو کچل کر رکھ دیا۔ انگریزوں نے اپنی جارحیت کی پالیسی کو ۱۸۷۰ء میں تبدیل کیا۔ اُن کے جارحانہ رویے میں یہ تبدیلی زیادہ تر سرسیّد احمد خاں (۱۸۱۷ء – ۱۸۹۸ء) کی کوششوں سے ہوئی، جن کو ہندوستان میں انگریز حکومت اور مابعد بغاوت مسلمانوں کے درمیان داعی امن و مفاہمت قرار دیا جاتا ہے۔ مرے ٹی ٹائٹس نے تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے: ''سرسیّد نے اپنے لوگوں کی طرف حکمران طاقت کی ہمدردی یہ ظاہر کرکے حاصل کی کہ وہ تو انگریزی حکومت کے وفادار ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے بڑی مستعدی اور محنت سے مسلمانوں کو زندگی کے نئے رویے کی طرف لانے کی کوشش کی، جس کے بارے میں انھیں یقین تھا کہ صرف یہی رویہ اختیار کرنے سے مکمل تباہی سے بچا جاسکتا ہے۔'' غدر سے پہلے کا سرسیّد کا کیریئر اتنا اہم نہیں ہے، جتنا غدر کے بعد کی سرگرمیاں اہم ہیں۔[۷]

سر سید احمد خاں کی قومی خدمات کا جوہر یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تحریروں اور عملی کاموں کی مدد سے کمال خوش اسلوبی سے ہندوستان کے مسلمانوں کو ان کے دور ادبار سے نکالنے کی مساعی کی۔ ان کا رسالہ در ابطال غلامی اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ وہ انسان کے بنیادی حق آزادی اور حق رائے کو تسلیم کرتے ہوئے اس پر آنے والے مشکل حالات کے تناظر میں لائحۂ عمل تجویز کرنے کے حق میں تھے۔ ان کی انگریز دوستی کو تقیہ کہہ لیں یا دروغ مصلحت آمیز، ایک پہلو کہ انھوں نے بہ ہر رنگ قومی خدمت کے شعار کا علم بلند رکھا۔ اگر انھوں نے انگریزی نظام حکومت کو قبول کیا تو یہ ان کی دانشمندی تھی کہ اس راہ سے ہو کر وہ مسلمانوں کے لیے سماجی حقوق، تعلیمی مراعات اور ملازمتوں کی تحصیل کے مواقع پیدا کروا سکے۔ مزید برآں ان کے مشن کو آگے بڑھاتے ہوئے ان کے عظیم رفقا نے اپنی

علمی کاوشوں کے وسیلے سے مسلمانان ہند کے لیے ایسے ماحول کی بنیادیں استوار کیں جس میں ان کے لیے انگریزوں کے سنگی ساتھی مقامی برہمنوں سے ہر میدان میں مقابلہ کرنا آسان ہو گیا۔ اگر سر سید اور ان کے رفقائے کار کی یہ مساعی نہ ہوتی تو علامہ اقبال اور قائد اعظم محمد علی جناح کو بھی وہ ماحول میسر نہ آتا جس کے دائرۂ کار میں رہ کر وہ مسلمانان ہند کی آزادی کے خواب دیکھ پائے۔

حواشی وحوالے

* پروفیسر و سابق صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ ضیاء الحسن فاروقی، بحوالہ مضمون ''تقریظ آئین اکبری''، جامعہ غالب نمبر، جلد ۵۹، شمارہ ۲-۳ (فروری و مارچ ۱۹۶۹ء)، ص ۱۱۴-۱۱۵۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔

۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔

اس تقریظ کا ایک ترجمہ راقم الحروف نے بھی کیا تھا جو راوی غالب نمبر (۱۹۹۷ء) میں شائع ہوا تھا۔

۴۔ محمد اقبال، ''بانگ درا''، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۴ء)، ص ۸۴۔

۵۔ سعادت سعید و نسرین انجم بھٹی، راشد بقلم خود (لاہور: شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء)، ص ۳۷۔

۶۔ صدیق جاوید، فکر اقبال کا عمرانی مطالعہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۶ء)، ص ۳۴-۳۵۔

۷۔ جاوید اقبال، اسلام اور پاکستانی تشخص، ترجمہ سیّد قاسم محمود (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۶۴-۱۶۵۔

نوٹ: سر سید احمد خاں کی کتب کے نام مقالات سید جلد اول، مرتبہ مولانا اسمٰعیل پانی پتی سے لیے گئے ہیں۔ ان کے مقالات کی کئی جلدیں مجلس ترقی ادب لاہور نے مختلف سالوں میں شائع کی ہیں۔ سر سید کی ادبی خدمات کا جائزہ لینے کے لیے ڈاکٹر سید عبداللہ کی معرکۃ الآرا کتاب سر سید اور ان کے نامور رفقا کی نثر کا فکری و فنی جائزہ مطبوعہ مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ملاحظہ ہو۔

مآخذ

اقبال، جاوید۔ اسلام اور پاکستانی تشخص۔ ترجمہ سیّد قاسم محمود۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۸ء۔

اقبال، محمد۔ ''بانگ درا''۔ کلیات اقبال اردو۔ لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۴ء۔

جاوید، صدیق۔ فکر اقبال کا عمرانی مطالعہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۶ء۔

سعید، سعادت و نسرین انجم بھٹی۔ راشد بقلم خود۔ لاہور: شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء۔

فاروقی، ضیاء الحسن۔ بحوالہ مضمون ''تقریظ آئین اکبری''۔ جامعہ غالب نمبر، جلد ۵۹، شمارہ ۲-۳ (فروری و مارچ ۱۹۶۹ء)۔

خالد محمود سنجرانی *

واجد علی شاہ کی ایک کمیاب مثنوی: دریاے تعشّق

واجد علی شاہ کی مثنوی دریاے تعشق کا زیرِ نظر ایڈیشن مارچ ۱۸۸۵ء میں نول کشور کان پور سے شائع ہوا۔ اس میں ''تاریخ طبع سابق لراقمہٗ'' کے عنوان سے فدا علی عیش کا کہا ہوا قطعۂ تاریخ موجود ہے، جس کی رو سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اسی مطبع سے ۱۲۸۸ھ میں بھی شائع ہو چکی تھی۔ قطعہ کا آخری شعر، جس سے طبعِ سابق کی تاریخ نکلتی ہے، ذیل میں درج ہے:

کیا ملا ہے گوہر تاریخ طبع
خوب و زیبا مثنوی چھاپی ہے واہ

(۱۲۸۸ھ)[۱]

زیرِ نظر ایڈیشن کے کل صفحات کی تعداد ۶۴ ہے۔ ہر ورق پر چار کالم بنائے گئے ہیں اور ان کالموں میں کتابت کا انداز باریک ہے۔ ایک ورق پر چار کالموں اور کتابت کے باریک انداز کے سبب پوری مثنوی چونسٹھ صفحات میں سما گئی ہے۔ کم وبیش ہر صفحے پر پچاس کے لگ بھگ اشعار موجود ہیں۔ مثنوی کا آغاز اس حمدیہ شعر سے ہوتا ہے:

کرتا ہوں میں حمد اس خدا کی
جس نے ہستی کی یہ بنا کی[۲]

مثنوی کا اختتام اس شعر پر ہوتا ہے:

تابندہ رہے یہ نجم شاہی
قبضے میں ہو مہ سے تابماہی[۳]

اس آخری شعر کے بعد ''خاتمہ طبع سابق'' کے عنوان سے واجد علی شاہ کی شان میں نثری قصیدہ نما تحریر سامنے آتی ہے جو ڈیڑھ صفحے کو محیط ہے۔ اس کے بعد فدا علی عیش کا کہا ہوا قطعۂ تاریخ درج ہے۔ اس نسخے کا اختتام اس سطر پر ہوتا ہے:

الحمد للہ والمنہ کہ کتاب لاجواب مسمیٰ بہ دریاے تعشق بماہ مارچ ۱۸۸۵ء مطبع منشی نول کشور واقع کان پور میں طبع ہوئی۔[۴]

اس مثنوی کا زیرِ نظر ایڈیشن واجد علی شاہ کی زندگی ہی میں شائع ہوا اور گمانِ غالب ہے کہ ان کی زندگی میں شائع ہونے والا یہ آخری ایڈیشن ہے۔ دریاے تعشق کے اس ایڈیشن سے قبل اس مثنوی کی تین اشاعتوں کے حوالے موجود ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنے کتب خانے میں اس مثنوی کے اولین ایڈیشن کی موجودگی کی نشان دہی کی ہے:

اس مثنوی کا جو نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے اس میں ابتدائی دس صفحے غائب ہیں۔ اس لیے مطبع کا نام موجود نہیں ہے۔ لیکن کاغذ کی نوعیت اور چھپائی کے انداز سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کتاب شاہی مطبع کی چھپی ہوئی ہے۔[۵]

سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اس مثنوی کے دوسرے ایڈیشن کی نشان دہی کرتے ہوئے بتایا ہے کہ اسے مطبع سلطانی لکھنؤ سے شائع کیا گیا تھا اور یہ نسخہ ۲۳۴ صفحات پر مشتمل تھا۔ ان کے بقول اس دوسرے ایڈیشن میں واجد علی شاہ نے خاصی تبدیلیاں کی تھیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے ان تبدیلیوں کی وجہ سے دوسرے ایڈیشن کو ایک نئی مثنوی سے تعبیر کیا:

دریاے تعشق کے دونوں ایڈیشنوں کا مقابلہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے ایڈیشن میں اس قدر لفظی تبدیلیاں کی گئی ہیں کہ وہ گویا ایک دوسری مثنوی بن گئی ہے۔[۶]

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس مثنوی کے اولین دونوں ایڈیشن شاہی مطبع سے شائع ہوئے۔

شاہی مطبع کے ان دونوں ایڈیشنوں کے بعد اس مثنوی کے جس ایڈیشن کی طرف سید مسعود حسن رضوی ادیب نے اشارہ کیا، وہ نول کشور، کان پور سے مارچ ۱۸۸۵ء میں شائع ہوا تھا اور یہی ایڈیشن ہائیڈل برگ یونی ورسٹی، جرمنی میں موجود ہے اور ہمارے پیشِ نظر ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے نول کشور سے شائع ہونے والے ایڈیشن کے قطعۂ تاریخ سے معلوم کیا کہ اس مثنوی کا ایک ایڈیشن اسی مطبع سے ۱۲۸۸ھ میں شائع ہو چکا تھا لیکن انھوں نے ۱۲۸۸ھ/ ۱۸۷۱ء کے ایڈیشن کے باب میں کوئی معلومات درج نہیں کیں جس سے قیاس کہتا ہے کہ ان کی نظر سے ۱۲۸۸ھ کا ایڈیشن نہیں گذرا۔ ان کے پاس شاہی مطبع کے اولین دونوں ایڈیشن موجود تھے جن کی بنیاد پر انھوں نے اس مثنوی کا تعارف کروایا جب کہ انھیں نول کشور کے ایڈیشن کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے تھی کہ نول کشور کے اس ایڈیشن کی اشاعت کے وقت واجد علی شاہ نہ صرف حیات تھے بلکہ مثنوی میں ترامیم بھی کر چکے تھے۔ چونکہ ہمارے سامنے شاہی مطبع کے دونوں ایڈیشن موجود نہیں، اس لیے ہم اس مثنوی کے تمام متن کا موازنہ نہیں کر سکتے۔ ہمارے سامنے مسعود حسن رضوی ادیب کے درج کردہ وہ اشعار ہیں، جو انھوں نے اس مثنوی کے تعارف کے باب میں درج کیے۔ ان کے درج کردہ اشعار اس مثنوی کے پہلے اور دوسرے ایڈیشن سے ماخوذ ہیں۔ ہم ان دونوں ایڈیشنوں سے ماخوذ اشعار کا موازنہ نول کشور، کان پور کے ایڈیشن سے کرتے ہیں۔ اس مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں ''سببِ تالیف'' کے سلسلے میں واجد علی شاہ کے اشعار کو مسعود حسن رضوی ادیب نے درج کیا ہے جو ذیل میں پیشِ خدمت ہیں:

درپے ہوئے میرے لوگ اک روز
اک مثنوی اور کہہ دو دل سوز
کہنے لگا مثنوی کو میں بھی
اکیسویں روز ہوئی تمامی
دریائے تعشق اس کا ہے نام
ہے شکر خدا ہوا سر انجام[۷]

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ کچھ لوگ مصنف کے درپے ہوئے اور ان کے اصرار پر اس مثنوی کو تحریر کیا گیا۔ وہ لوگ کون تھے اور واجد علی شاہ کی زندگی میں کس حد تک اثر پذیری رکھتے تھے،

اس کا ذکر مثنوی میں نہیں ملتا۔ دوسرے ایڈیشن میں ''سبب تالیف'' میں قدرے ترمیم کی گئی۔ شاعر کی طرف سے بتایا گیا کہ اسے ایک 'ماہ پیکر' کے اصرار پر لکھا گیا ہے۔ زیرِ نظر ایڈیشن میں ''سبب تالیف'' میں اس باب کی صراحت کی گئی ہے اور سبب بھی دو انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ذیل میں زیرِ نظر ایڈیشن کے ''سببِ تالیف'' سے کچھ متعلقہ اشعار درج ہیں:

کچھ شعر و سخن کا مشغلہ تھا
دل میں بھی عجیب ولولہ تھا
اس وقت بلائیں میری لے کر
کہنے لگی ایک ماہ پیکر
اک مثنوی ہم کو اور کہہ دو
دنیا میں نہیں ہے تم سا خوشگو[۸]

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی واجد علی شاہ نے 'ایک ماہ پیکر' کی فرمائش پر کہی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ گذشتہ مثنوی بھی اسی 'ماہ پیکر' کے اصرار پر لکھی گئی۔ زیرِ نظر ایڈیشن میں ''سبب تالیف'' شاہی مطبع کے پہلے ایڈیشن سے خاصا مختلف ہے۔ پہلے ایڈیشن میں کچھ لوگوں کے کہنے پر مثنوی لکھنے کو سبب بتایا گیا جب کہ زیرِ نظر ایڈیشن میں اس کا سبب تالیف ایک ماہ پیکر کو بتایا جا رہا ہے اور یہ بھی اشارہ موجود ہے کہ اس سے پہلے جو مثنوی تحریر کی گئی، اس کی تالیف کا سبب بھی یہی ماہ پیکر ہے۔ زیرِ نظر ایڈیشن میں ''سبب تالیف'' کے حصے میں ایک اور اشارہ بھی موجود ہے جو ذیل کی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے:

لو جودت طبع اب دکھاؤ
مشتاق ہیں داستاں سناؤ
بیٹھے ہو عبث ملول و محزون
کچھ کھیلو شکار مرغ مضمون
اک روز تھے جمع کچھ پری زاد
بندِ غم و رنج سے تھے آزاد

تھا نشۂ بادۂ جوانی
حاصل تھا سرور زندگانی
اچھے میرے پیارے جان عالم
قربان تمھارے جان عالم
اس طرز بیاں پہ پستے ہیں ہم
اس پیاری زباں پہ پستے ہیں ہم[۹]

''سبب تالیف'' کے علاوہ اختلافِ متن کی کچھ اور صورتیں بھی سامنے آئی ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ نے اس زمانے میں یہ مثنوی کہی تھی کہ جب ان کے دادا شاہ زماں محمد علی شاہ اودھ کے بادشاہ تھے اور والد ثریا جاہ امجد علی شاہ ان کے ولی عہد تھے۔ اس کا تذکرہ پہلے ایڈیشن میں ان اشعار کی صورت میں موجود ہے:

فرزند ثریا جاہ کا ہوں
تارا تو میں ایسے ماہ کا ہوں
ہے شاہ زماں اودھ کا جو شاہ
قبضے میں ہے تا بہ ماہی و ماہ
فرزند کا اس کے ہوں میں فرزند
اس شہ کے جگر کا ہوں میں دل بند[۱۰]

نول کشور کے اس زیرِ نظر ایڈیشن میں درج بالا اشعار موجود نہیں کیونکہ اس ایڈیشن کی اشاعت کے وقت واجد علی شاہ خود حاکمِ اودھ تھے۔ نول کشور کے اس ایڈیشن میں ''سبب تالیف'' کے عنوان سے جو اشعار موجود ہیں، ان میں وہ اپنے والد کے اس دنیا سے اٹھ جانے کو یاد کرتے نظر آتے ہیں:

کیا کیا کہیے فلک کا شکوا
کچھ دردِ جگر بھی سنیے میرا
تھا اسمِ مبارک ان کا اے آہ
شاہ امجد علی فلک جاہ

تعلیم کا ان کے ہے یہ سب فیض
ہوتا ہے کس سے ایسا کب فیض
مجھ کو بھی بہ دل تھی ان سے الفت
حد سے بھی سوا تھی کچھ محبت
لیکن یہ گلہ ہے آسماں سے
کیا جلد اٹھا لیا جہاں سے
اس درجہ ملال کر نہ اے دل
رنج بے فائدہ سے حاصل[11]

''سببِ تالیف'' کے ان چند اشعار میں اختلافِ متن کی یہ صورت ظاہر کرتی ہے کہ نول کشور سے اشاعت سے قبل واجد علی شاہ نے اس مثنوی پر نظرِ ثانی کی اور متن میں ترامیم کیں۔ ہمارا گمان کہتا ہے یہ ترامیم خاصی حد تک کی گئی ہوں گی۔ چونکہ ہمارے سامنے اس مثنوی کے پہلے اور دوسرے ایڈیشن کا صرف وہ متن موجود ہے جو مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنے مضمون میں درج کیا، اسی پر انحصار کرتے ہوئے اختلافِ متن کی یہ مثالیں پیش کی گئیں۔ علاوہ ازیں، نول کشور سے اس ایڈیشن کے آخری صفحات پر واجد علی شاہ نے اپنی حکومت کی تابندگی اور قائم رہنے کی دعا کی ہے۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ اشعار پہلے اور دوسرے ایڈیشن میں نہیں ہوں گے کیونکہ تب وہ حاکمِ اودھ نہ تھے بلکہ ان کے دادا تھے۔ نول کشور کے ایڈیشن سے آخری اشعار ذیل میں درج کیے جاتے ہیں:

تو نے ہی کیا ہے مجھ کو سلطاں
عالم ہے مرا مطیع فرماں
کیا شکر تیرا ادا ہو ہم سے
امید ہے یہ ترے کرم سے
ہر دم مجھے بامراد رکھنا
دل کو مرے شاد شاد رکھنا
تابندہ رہے یہ نجم شاہی
قبضے میں ہو مہ سے تا بہ ماہی[12]

علاوہ ازیں، اس مثنوی کی ابتدا اور اختتام میں بھی خاصی تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے ان اشعار کو مثنوی کا خاتمہ قرار دیا ہے:

اب روکو عنانِ خامہ اختر
ہم جانتے ہیں کہ ہو سخن ور
دکھلا چکے طبع کی روانی
لو ختم کرو کہیں کہانی
اس نظم کی منصفوں سے لو داد
غالب ہے کہ سن کے ہو ہر اک شاد
کس نور کی نظم ہے تمھاری
گوہر سے سوا ہے آب داری
امید ہے جب کہ پڑھی جائے
ہر سو سے صدائے آفریں آئے[۱۳]

نول کشور کے اس ایڈیشن میں یہ تمام تر اشعار اس ترتیب سے موجود نہیں اور نہ ہی یہ اشعار اس مثنوی کا خاتمہ ہیں۔ نول کشور سے طبع ہونے والی مثنوی کے آخری اشعار حوالہ نمبر۱۲ کے تحت درج کیے جا چکے ہیں جو مسعود حسن رضوی ادیب کے درج کردہ اشعار سے یکسر مختلف ہیں۔ متن کی یہ چند داخلی شہادتیں اس بات کو تقویت دیتی ہیں کہ اشاعتِ نو سے پہلے مثنوی پر نظرِ ثانی کی گئی، سبب تالیف تبدیل کیا گیا، شاہ زمان کی بادشاہت اور امجد علی شاہ کی ولی عہدی کا تذکرہ حذف کر دیا گیا۔ ان چند مثالوں سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ نول کشور پریس کو اشاعت کے لیے دینے سے قبل اس مثنوی کے متن میں خاصی ترامیم کی گئی ہوں گی۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب کی نظر اس مثنوی کے جس ایڈیشن پر پڑی، تدوینِ متن کے لیے اس نسخے پر اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ نول کشور کا یہ ایڈیشن واجد علی شاہ کی زندگی میں شائع ہوا اور گمانِ غالب ہے کہ نول کشور سے شائع ہونے والا یہ ایڈیشن ان کی زندگی میں شائع ہونے والا آخری ایڈیشن ہے۔ ان کا سالِ وفات متعین کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> ۲۰ ستمبر ۱۸۸۷ء اور اور ۲ محرم ۱۳۰۵ھ کا دن گذار کر رات کو ۲ بجے بادشاہ نے انتقال کیا۔ اس المناک واقعے سے متاثر ہو کر شعرا نے صد ہا قطعاتِ تاریخ اپنی لیاقت کے

موافق تصنیف کیے ہیں۔[۱۴]

نول کشور سے اس مثنوی کا اولین ایڈیشن ۱۲۸۸ھ / ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا تھا جو ان کی وفات سے سولہ سال قبل کی اشاعت ہے، نول کشور، کان پور سے اسی مثنوی کا دوسرا ایڈیشن مارچ ۱۸۸۵ء میں شائع ہوا جو ان کی وفات سے کم وبیش دو سال قبل کی اشاعت ظاہر کرتا ہے۔ ہم پہلے بھی اس امر کی نشان دہی کر چکے ہیں کہ نول کشور کا یہ دوسرا ایڈیشن نول کشور کے پہلے ایڈیشن (مطبوعہ ۱۲۸۸ھ) کے مطابق معلوم ہوتا ہے کہ اس کے آخر میں ''خاتمہ طبع سابق'' اور ''تاریخ طبع سابق لراقمہ'' کے عنوانات سے فدا علی عیش کا قطعۂ تاریخ اور نثر میں اختتامی سطور درج ہیں۔

واجد علی شاہ کی خودنوشت داستانِ عشق پری خانہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مثنوی کا محرک ایک خاتون ہیں کہ جس کو انھوں نے اپنی دل بستگی کے لیے رکھ لیا تھا لیکن یہ بات ان کے محل کو خاصی ناگوار گذری، معاملہ طول پکڑ گیا، بات ان کے والد تک جا پہنچی تو واجد علی شاہ نے اس خاتون کو الگ کر دیا۔ اپنے حرم سے بھی نالاں ہو کر ان سے روابط قطع کر دیے۔ اپنے والد سے کیے گئے وعدے کو نبھایا اور عمر بھر اس خاتون کا نام نہ لیا۔ اس مثنوی کے متن سے ان معاملات کے اشارے ملتے ہیں لیکن اس خاتون کا نام سامنے نہیں آپاتا۔ ان کی تصنیف پری خانہ سے یہ عقدہ وا ہوتا ہے کہ اس زمانے میں واجد علی شاہ کی ان مثنویوں کا محرک کون تھیں۔ اس خاتون کے ہجر میں لکھی جانے والی ان تین مثنویوں میں سے ایک یہی دریاے تعشق ہے۔ پری خانہ میں اس طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> یہ واقعہ اس وقت کا ہے جب کہ میری عمر صرف اٹھارہ برس کی تھی، اسی زمانے میں مجھے فنِ شعر کا شوق ہوا، اور اس عورت موتی خانم کی محبت میں غزلوں کے دو دیوان مرتب کیے اور تین مثنویاں موزوں کیں، لیکن اپنے دل کی بے چینی کو کسی پر ظاہر نہ ہونے دیا، حقیقت یہ ہے کہ اس آتشِ غم میں اتنا جلا کہ مجھ میں جان نام کو رہ گئی تھی۔[۱۵]

پری خانہ میں واجد علی شاہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اب جب کہ وہ خود بادشاہ ہیں اور مختارِ کل کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس اختیار کو انھوں نے والد کو دی گئی زبان پر ترجیح نہیں دی۔ ان کے بقول انھوں نے اپنے والد سے کیے گئے وعدے کو نبھایا اور پھر موتی خانم کا نام تک نہیں لیا۔ موتی خانم کی

فرمائش پر تحریر کردہ اس مثنوی کی اہمیت یہ بھی ہے کہ بعد ازاں خود واجد علی شاہ نے اس کے ساتھ اپنی دو اور مثنویاں شامل کر کے انھیں ڈرامائی صورت بھی دی۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> واجد علی شاہ نے اپنی ان تین مثنویوں کے ڈرامے بنا کر لاکھوں روپے کے صرف سے ان کے کھیل تیار کیے تھے۔[16]

مسعود حسن رضوی ادیب نے برس ہا برس کی تلاش کے بعد ان مثنویوں کی بنیاد پر تیار کیے جانے والے کھیلوں کی تفصیل اپنی کتاب لکھنؤ کا شاہی اسٹیج میں پیش کی۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی معلومات کے مطابق دریاے تعشق کے پلاٹ کو سامنے رکھ کر منشی محمد الف خاں حباب نے نیرنگ قاف معروف بہ غزالہ ماہ رو کے نام سے ایک ڈراما تیار کیا تھا کہ اسٹیج کرنے کے بعد مطبع گلزار محمدی لکھنؤ سے ۱۹۰۰ء میں شائع کیا گیا۔ علاوہ ازیں، اس مثنوی کی بنیاد پر سید نظیر حسن شفیق اکبر آبادی نے بھی ایک ڈراما تیار کیا تھا جو مسعود حسن رضوی ادیب کی معلومات کے مطابق ۱۸۹۲ء میں شائع بھی ہوا۔ ان دونوں کھیلوں سے اس مثنوی کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اس مثنوی کا آغاز حمد، نعت، منقبت اور سبب تالیف سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد داستان کا آغاز ساقی نامہ سے ہوتا ہے جو اس عہد میں منظوم داستانوں کا لازمہ تھا۔ اس مثنوی میں کئی ابواب کے عنوانات فارسی میں ہیں، جن سے اس عہد میں فارسی کی اثر پذیری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ یہ بھی ایک عجیب اتفاق ہے کہ کم و بیش سبھی اردو مثنویوں میں ابواب کے عنوانات فارسی ہی میں درج کیے جاتے تھے۔ اردو داستانوں کا کیا مذکور، علاقائی زبانوں کے منظوم قصے بھی اسی روایت کے حامل ہیں، جس کی سب سے روشن مثال میاں محمد بخش کی سیف الملوك ہے۔ یہ منظوم داستان پنجابی ادب کی کلاسیکی روایت سے جڑی ہوئی ہے لیکن اس کے ابواب کے عنوانات فارسی زبان ہی میں ہیں۔

داستان کا آغاز بادشاہ کی بے اولادی کے غم سے ہوتا ہے۔ روایتی انداز میں قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے کہ جس میں بادشاہ کی مایوسی، دنیا سے کنارہ کشی، وزیرِ با تدبیر کی تدابیر، پیروں فقیروں سے ملنا ملانا، منت مرادوں کا منظر نامہ وغیرہ سبھی کچھ اس مثنوی میں بھی شامل ہے۔ ایک مدت بعد بادشاہ کے ہاں بیٹی کی ولادت، وزیر کے ہاں بیٹے کا جنم لینا، تقریبات کا بیان، لکھنوی معاشرت کی عکاسی، پراسرار

دنیائیں، پریاں، جن، دیو اور ان کی بستیاں اپنی روایتی شان کے ساتھ اس مثنوی میں جلوہ گر ہیں۔ ایک چیز جو کھٹکتی ہے، وہ واقعات کا منطقی ترتیب میں نہ ہونا ہے۔ قصہ در قصہ اور ذیلی واقعات کی وجہ سے مثنوی میں کہانی پن خاصا کمزور دکھائی دیتا ہے۔

اس مثنوی کی اہمیت اس میں موجود نسائیت کے حوالوں سے بھی ہے۔ عموماً مثنویوں میں بے اولاد بادشاہ کے ہاں منتوں مرادوں سے بیٹا جنم لیتا ہے لیکن اس مثنوی میں بادشاہ کے ہاں بیٹی کی پیدائش کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ دیگر مثنویوں کے برعکس اس میں مرکزی کردار غزالہ کو عاشق کے روپ میں پیش کیا گیا ہے اور مرد کو محبوب کے کردار میں پیش کیا گیا ہے۔ واجد علی شاہ نے عین شباب میں اس مثنوی کو تحریر کیا تھا، عورت کو عاشق اور مرد کو محبوب کے روپ میں پیش کرنے کی کئی وجوہ ہوسکتی ہیں جن میں سے ایک اہم وجہ خود شاعر کا محبوب کی زندگی بسر کرنا ہے کہ عموماً شاہی اندازِ حیات میں شاہی خاندان کے مرد محبوب کے رتبے پر ہی فائز نظر آنا چاہتے ہیں۔ اس انداز کے سبب مثنوی میں نسوانی کردار ہجر کی آگ میں تڑپتے ہوئے، وصل کے لیے بے تاب، اپنے محبوب کے لاڈ نخرے اٹھاتے ہوئے، دیگر نسوانی کرداروں کے حسن سے جلتے کڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس مثنوی کے مکالموں میں عورتوں کی باہمی گفتگو لکھنؤ کا روز مرہ پیش کرتی ہے اور نسائی جھلک بھی دکھلاتی ہے:

آپس میں گلے لپٹ لپٹ کر
کہتی تھی ہر ایک ماہ پیکر
اللہ ری رنڈی بے مروت
کیا تجھ سے ہوئی ہے مجھ کو نفرت[۱۷]

اردو شاعری میں رقیب کا تصور قدیم بھی ہے اور مضبوط تر روایت بھی رکھتا ہے کہ جسے فیض ایسے جدید شاعر نے ایک نئے احساس سے بیان کیا۔ قدیم اردو شاعری سے لے کر جدید شعرا ے اردو تک رقیب کا تصور عموماً مرد ہی سے وابستہ رہا ہے۔ واجد علی شاہ کی اس مثنوی میں رقیب کا تصور نسائی ہے۔ چونکہ اس مثنوی میں چاہنے والے کا صیغہ مؤنث ہے، اسی مناسبت سے بیشتر تصورات بھی نسائی ہیں۔ اس مثنوی کا رقیب بھی مؤنث ہے اور ہجر کے ان خصائص کا آئینہ دار نہیں، جس میں ہجر کی آگ روح کو خاکستر کر دیتی ہے۔ اس مثنوی میں ہجر کے عالم کا ایک پہلو نہ صرف نسائی ہے بلکہ وجود کے

مظاہر کے ہجر و وصال کا نوحہ کناں دکھائی دیتا ہے:

مہرو سے ہے جس پری کی یاری
بد ذاتی اسی کی ہے یہ ساری
محروم رہی وصال سے میں
مرجاؤں گی اس ملال سے میں
لب بھی نہ ہوئے لبوں سے باہم
واللہ ہیں بے نصیب کیا ہم
کیا تفرقہ آسماں نے ڈالا
ارماں بھی نہ ہم نے کچھ نکالا[۱۸]

واجد علی شاہ کی عیش کوشی کا شہرہ رہا اور لکھنؤ کے تہذیبی خدوخال کے ابھرنے میں اور ان کے مزاج میں اس غالب رویے کو اہمیت دی گئی۔ تاہم اسی پری خانہ میں واجد علی شاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے اپنے والد کے حکم کی تعمیل میں موتی خانم کو خود سے الگ کر لیا تھا۔ اپنے والد کی وفات اور تخت شاہی پر بیٹھنے کے بعد اپنی خود مختاری پر والد سے کیے جانے والے عہد کی پاسداری کو فوقیت دی اور کبھی موتی خانم کا نام تک نہ لیا۔ واجد علی شاہ کی زندگی کے باب میں اسی نوع کی غلط فہمی اور یک رخے اندازِ نظر کی بدولت رشید حسن خاں اور نیر مسعود میں مطبوعہ مکاتیب کا تبادلہ ہوا جسے دلی اور لکھنؤ کی روایتی چشمک بھی کہا جا سکتا ہے۔ رشید حسن خاں کے نزدیک لکھنؤ کی زندگی میں عیش کوشی کی ایک بڑی وجہ خود واجد علی شاہ کا عاشقانہ طرزِ حیات تھا جس کی پیروی کو ان کے امرا اور متعلقین نے ضروری جانا اور پھیلتے پھیلتے یہ روش معاشرے کا حصہ بنتی چلی گئی۔ اس کے برعکس نیر مسعود کا موقف واجد علی شاہ کی تصنیفی حیات کے بل بوتے پر سامنے آیا۔ دریاے تعشق کا متن اس اختلافی بحث کو بھی حل کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے اور واجد علی شاہ کی زندگی میں غالب رجحانات اور رویوں کی بہت حد تک نشان دہی کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر رشید حسن خاں اور نیر مسعود کے مابین مکاتیب کی اشاعت سے پرانی بحث نے پھر سے زور پکڑا۔ واجد علی شاہ کی تصانیف کی بنیاد پر ان کے تشخص کو بگاڑا بھی گیا۔ اس کا ایک طرح سے آغاز عبدالحلیم شرر کی گذشتہ لکھنؤ سے ہوا جس میں انھوں نے دوٹوک انداز میں

کہا:

وہ کہاریوں، رنڈیوں، خواصوں، محل میں آنے جانے والی عورتوں غرض صد ہا عورتوں پر عاشق ہوئے اور چونکہ ولی عہد سلطنت تھے اپنے عشق میں خوب کامیاب ہوئے۔ جن کی شرمناک داستانیں ان کی نظموں، تحریروں اور تصنیفوں میں خود ان کی زبان سے سن لی جاسکتی ہیں اور یہی سبب ہے کہ تاریخ میں ان کا کیریکٹر سب سے زیادہ ناپاک اور تاریک ہے۔ [۱۹]

واجد علی شاہ کے بارے میں عبدالحلیم شرر کے اس موقف کا سید مسعود حسن رضوی ادیب نے گہرائی میں جا کر جائزہ لیا اور واجد علی شاہ کی کردارکشی کو انگریز سرکار کی ایک سازش کے طور پر بھی دیکھا کہ اس نوع کے حربے فاتحین کی سرشت میں تب بھی تھے اور اب بھی ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کے ہم عصر اور ہم شہر ممتاز شاعر سید علی کامل، راجا درگا پرشاد سندیلوی، ہندوستانی زبان کے مشہور فرانسیسی عالم گارساں دتاسی، کچھ عینی شاہدین اور خود واجد علی شاہ کی تصانیف سے متعدد حوالے نقل کرتے ہوئے واجد علی شاہ کے بارے میں اس تاثر کی نفی کی ہے جو شرر کی گذشتہ لکھنؤ سے ابھرتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

واجد علی شاہ اور ان کی حکومت کو بدنام کر کے اودھ پر غاصبانہ قبضہ کرنے کے ناپاک مقصد سے انگریزوں اور ان ضمیر فروش ہندوستانی پٹھوؤں نے پروپیگنڈے کی وہ مہم چلائی کہ واجد علی شاہ کا نام عیش کوشی اور نفس پرستی کا مترادف بن گیا۔ کون تصور کر سکتا ہے کہ اس بدنام بادشاہ کو اپنی ہوس ناکیوں اور عشق بازیوں سے کتابیں لکھنے کی فرصت ملی ہوگی۔ پھر کتابیں بھی دو چار نہیں، دس بارہ نہیں، سو سے زیادہ! ......صرف میری تنہا تلاش کے نتیجے میں واجد علی شاہ کی ساٹھ سے اوپر کتابیں بیش تر شاہی مطبع کی چھپی ہوئی دستیاب ہوگئیں جو میرے کتب خانے میں موجود ہیں۔ [۲۰]

سرشار، سید مسعود حسن رضوی ادیب، رشید حسن خاں، نیر مسعود وغیرہ نے واجد علی شاہ کی حمایت اور مخالفت میں جو کچھ بھی لکھا، اس کی مؤثر تائید یا تردید کا ایک حوالہ خود واجد علی شاہ کی تصانیف ہیں۔ واجد علی شاہ کی شاعری میں ان کی مثنویوں کو غزل اور مرثیے کی نسبت زیادہ اہمیت دی گئی کہ ان کا

فطری میلان اس صنف کی طرف زیادہ تھا۔ انھوں نے شاعری کا آغاز بھی مثنویوں سے کیا۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا لکھتے ہیں:

> واجد علی شاہ دراصل غزل کے نہیں مثنوی کے شاعر ہیں ...... اسی سے ان کی شاعری کا آغاز اور اسی سے اختتام ہوا اور اس بیچ میں انھوں نے جو کچھ کہا، وہ کیا بلحاظِ تعداد اشعار اور کیا بلحاظِ خوبیِ کلام، ان کی مثنویوں سے کم رتبہ اور کم مایہ ہے۔ [۲۱]

ان کی تصانیف کے وہ ایڈیشن زیادہ قابلِ اعتماد اور وقیع ہیں، جو ان کی حیات ہی میں شائع ہوئے۔ ہائیڈل برگ یونی ورسٹی میں واجد علی شاہ کی مثنوی کا یہ ایڈیشن دیگر کئی حوالوں کے علاوہ اس باب میں بھی اہمیت کا حامل ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ فدا علی عیش، ''تاریخ طبع سابق لراقمہ''، مشمولہ دریاے تعشق از واجد علی شاہ (کان پور: نول کشور، ۱۸۸۵ء)، ص۶۴۔

۲۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق (کان پور: نول کشور، ۱۸۸۵ء)، ص۲۔

۳۔ ایضاً، ص۶۳۔

۴۔ ایضاً، ص۶۴۔

۵۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، سلطانِ عالم واجد علی شاہ: ایک تاریخی مرقع (لکھنؤ: آل انڈیا میر اکاڈمی، ۱۹۷۷ء)، ص۲۰۴۔

۶۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔

۷۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق (لکھنؤ: شاہی مطبع، س ن)، ص۱۲-۱۳۔ بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب۔

۸۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق (نول کشور)، ص۴۔

۹۔ ایضاً، ص۴۔

۱۰۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق (لکھنؤ: شاہی مطبع، س ن)، ص۲۰۳۔ بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب۔

۱۱۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق، ص۴۔

۱۲۔ ایضاً، ص۶۳۔

۱۳۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق، دوسرا ایڈیشن (لکھنؤ: مطبع سلطانی، س ن)، ص۲۳۲-۲۳۳۔ بحوالہ مسعود حسن رضوی ادیب۔

۱۴۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، سلطانِ عالم واجد علی شاہ: ایک تاریخی مرقع، ص۳۰۶۔

۱۵۔ واجد علی شاہ، پری خانہ، مترجم تحسین سروری (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)،ص ۲۵۔

۱۶۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، سلطانِ عالم واجد علی شاہ: ایک تاریخی مرقع،ص ۲۲۰۔

۱۷۔ واجد علی شاہ، دریاے تعشق،ص ۸۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۳۷۔

۱۹۔ عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، مرتبہ شمیم انہونوی (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۵ء)،ص ۲۹۔

۲۰۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، سلطانِ عالم واجد علی شاہ: ایک تاریخی مرقع،ص ۸۸۔

۲۱۔ کوکب قدر سجاد علی مرزا، انتخاب واجد علی شاہ اختر (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، س ن)،ص ۳۱۔

مآخذ

ادیب، سید مسعود حسن رضوی۔ سلطانِ عالم واجد علی شاہ: ایک تاریخی مرقع۔لکھنؤ: آل انڈیا میر اکاڈمی، ۱۹۷۷ء۔

شاہ، واجد علی۔ پری خانہ۔مترجم تحسین سروری۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء۔

______۔ دریاے تعشق۔ کان پور: نول کشور، ۱۸۸۵ء۔

شرر، عبدالحلیم۔ گذشتہ لکھنؤ۔ مرتبہ شمیم انہونوی۔لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۵ء۔

مرزا، کوکب قدر سجاد علی۔ انتخاب واجد علی شاہ اختر۔لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، س ن۔

ارشد محمود ناشاد *

اردو میں تثنیہ کا وجود

اُردو دُنیا کی عجیب وغریب زبان ہے۔اس نے صحیح معنوں میں گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا اورنگر نگر کی بولیوں سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا کہ دوسری زبانوں سے اخذ و استفادے کی سب سے زیادہ صلاحیت اُردو زبان میں ہے۔ اُردو نے دُنیا کی امیر اور باثروت زبانوں اور بولیوں سے اظہار و بیان کی لیاقتیں ہی اکتساب نہیں کیں بلکہ ان کی لفظیات، قواعد، اسالیب اور رموز کو بھی اپنے تصرف میں لا کر اپنے دامن کو ہمہ رنگ بنا لیا۔ حیرت کی بات ہے کہ اُردو کے اخذ و استفادے کا یہ عمل کسی مخصوص لسانی گروہ سے تعلق رکھنے والی زبانوں تک محدود نہیں بلکہ اس نے ہر لسانی گروہ سے تعلق رکھنے والی زبانوں اور بولیوں سے اپنے دامنِ مراد کو گل رنگ کیا ہے۔ اس گل چینی کے باعث اُردو کی مہکار میں دُنیا کے مختلف خطوں اور زبانوں کی خوشبُو گھلی ہوئی ہے۔ اُردو کی جنم بھومی ہندوستان ہے۔ یہاں کی بولیوں، زبانوں اور پراکرتوں کی متاعِ بیش بہا تو اسے ورثے میں ملی ہے؛ عربی، فارسی، ترکی، پُرتگالی، انگریزی، فرانسیسی، روسی اور دوسری زبانیں مختلف زمانوں میں اس کی ساخت پرداخت اور نشو ونما میں اپنا کردار ادا کرتی رہی ہیں۔ خاص طور پر عربی، فارسی اور انگریزی نے تو اس پر اپنی عنایتوں کے دروازے ہمیشہ کھلے رکھے ہیں۔

اُردو کی اس خوشہ چینی اور اکتساب نے ایک طرف تو اس کو وہ زور، قوت اور صلاحیت عطا کی

جس کے باعث بہت تھوڑے عرصے میں اس کا تنِ نازک بھاری بھر کم وجود کی شکل اختیار کر گیا اور اس میں ہر طرح کے مضمون کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کا شمار دُنیا کی بڑی اور توانا زبانوں میں ہونے لگا مگر دوسری طرف اسے طرح طرح کی قواعدی اُلجھنوں اور اصول وضوابط کی بھول بھلیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ زبانیں اپنے مزاج، خصوصیات اور خال وخط کے باعث ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ لفظوں کی تشکیل، معانی کی تعیین اور محلِ استعمال کی صورتوں میں بھی زبانوں کے مابین اختلاف پایا جاتا ہے۔ اسی اختلاف کے باعث کسی زبان کا انفرادی اور امتیازی رنگ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ قواعد کی تشکیل زبان کے اسی انفرادی اور امتیازی رنگ کو سامنے رکھ کر کی جاتی ہے۔ اُردو نے جن زبانوں سے اخذ و استفادہ کیا انھی زبانوں کے قواعد اور اصول وضوابط کا بارِ گراں بھی اپنے کندھوں پر لاد لیا؛ نتیجتاً جب اُردو کے قواعد مرتب کرنے کا وقت آیا تو عربی و فارسی قواعد کا اتباع کیا گیا اور بعض قواعد نویسوں نے سنسکرت اور انگریزی کے قواعد سے فائدہ اٹھایا یوں اُردو کا اپنا قواعدی نظام متشکل نہ ہو سکا۔ اُردو کے اپنے اصول وضوابط کی عدم موجودگی کے باعث قواعد کی کتابوں میں بعض ایسے مباحث شامل ہو گئے جو منتشر خیالی اور گم راہی کا باعث بنے۔ دوسری زبانوں سے اُردو کے اخذ و استفادے کا نتیجہ مندرجہ ذیل صورتوں میں ظاہر ہوا:

الف: مختلف زبانوں کے الفاظ وتراکیب کو معانی سمیت قبول کر لیا گیا۔

ب: مختلف زبانوں کے الفاظ کی شکل قبول کر لی مگر اُس کے معانی بدل دیے۔

ج: دوسری زبانوں کے الفاظ کی شکلیں بدل دیں مگر اُن کے معنی ومفہوم کو من وعن قبول کر لیا۔

د: دوسری زبانوں کے الفاظ کو تارید کے عمل سے گذار کر ان کی صورت اور معنی دونوں کو بدل دیا۔

اصولی طور پر ان تمام صورتوں کے لیے الگ الگ اصول وضع کیے جانے چاہییں تھے۔ مثلاً جو الفاظ، معانی سمیت اُردو نے کسی دوسری زبان سے منتقلاً لے لیے ہیں، ان کی جنس، تلفظ، حالت، معنی اور محلِ استعمال کے قواعد کی تشکیل میں اصل زبان کے قواعد کا اتباع کیا جا سکتا ہے مگر جن الفاظ کی صورت اور معنی کو تبدیل کر کے اُردو نے اپنایا، اُن کے لیے اصل زبان کے قواعد کا اتباع ممکن نہیں۔ شومئی قسمت کہ ایسا نہ ہو سکا اور ایک ہی قاعدے سے الفاظ کی ان مختلف شکلوں کو جانچنے پرکھنے کا کام لیا

جاتا رہا۔ اُردو کے مایہ ناز قواعد نویس انشا اللہ خاں نے دریاے لطافت میں اُردو کا اپنا قواعدی نظام مرتب کرنے کی کوشش کی تھی مگر بعد کے قواعد نویسوں نے اس سے صرفِ نظر کیا۔ یوں اُردو کا اپنا قواعدی نظام ترتیب نہ پا سکا۔ انشا اللہ خاں گہرا لسانی شعور رکھتے تھے اور انھیں اس بات کا اندازہ تھا کہ اُردو نے جو دوسری زبانوں سے ریزہ چینی کی ہے، اس کے لیے اُردو میں اپنے قواعد یا اصول ہونے چاہییں تاکہ ان کی جانچ پرکھ کی جا سکے اور اصل زبانوں کے قواعد کا بوجھ نہ اٹھانا پڑے۔ اُردو قواعد نویسی میں انشا اللہ خاں نے عربی و فارسی کے قواعد کی اندھی پیروی نہیں کی اور اُردو کے لسانی سرمائے پر اُن کی برابر نگاہ رہی۔ مولوی عبدالحق اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> سید انشا پہلے شخص ہیں کہ جنھوں نے عربی فارسی زبان کا تتبع چھوڑ کر اُردو زبان کی ہیئت و اصلیت پر غور کیا اور اس کے قواعد وضع کیے اور جہاں کہیں تتبع کیا بھی ہے تو وہاں بھی زبان کی حیثیت کو نہیں بھولے۔[۱]

سید انشا کی لسانی بصیرت کا اندازہ ان کے اس قولِ فیصل سے کیا جا سکتا ہے جو اُنھوں نے اُردو الفاظ کی صحت اور عدم صحت کے حوالے سے کیا ہے۔ ان کے اس قول کا اُردو ترجمہ دیکھیے:

> جاننا چاہیے کہ جو لفظ اُردو میں آیا وہ اُردو ہو گیا خواہ وہ لفظ عربی ہو یا فارسی، تُرکی ہو یا سُریانی، پنجابی ہو یا پُوربی۔ اصل کی رُو سے غلط ہو یا صحیح، وہ لفظ اُردو کا لفظ ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت اور غلطی اس کے اُردو میں رواج پکڑنے پر منحصر ہے کیونکہ جو چیز اُردو کے خلاف ہے وہ غلط ہے گو اصل میں صحیح ہو اور جو اُردو کے موافق ہے وہی صحیح ہے خواہ اصل میں صحیح نہ ہو۔[۲]

افسوس ناک بات ہے کہ سید انشا جیسے قواعد نویس کے کام کو آگے نہیں بڑھایا جا سکا اور ضرورت پڑنے پر قواعدِ اُردو کی ترتیب و تشکیل میں عربی، فارسی، سنسکرت اور انگریزی قواعد ہی کا اتباع کیا گیا۔ ان زبانوں کا مزاج اور قواعدی نظام مختلف ہے جو اُردو کے قدِ موزوں سے پوری طرح مطابقت نہیں رکھتا۔ مولوی عبدالحق کا ارشاد دیکھیے:

> ہمارے ہاں اب تک جو کتابیں قواعد کی رائج ہیں اُن میں عربی صرف و نحو کا تتبع کیا گیا

> ہے۔ اُردو خالص ہندی زبان ہے اور اس کا شمول آریاوی السنہ میں ہے، بخلاف اس کے عربی زبان کا تعلق سامی السنہ سے ہے، لہٰذا اُردو زبان کی صرف ونحو لکھنے میں عربی زبان کا تتبع کسی طرح جائز نہیں۔[۳]

سنسکرت کے قواعد کی تقلیدِ محض کے بارے میں بھی اُن کا خیال اسی طرح کا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

> اُردو کی صرف ونحو کو سنسکرت کے قواعد سے اسی قدر مغائرت ہے جتنی عربی زبان کی صرف ونحو سے۔ میرا خیال ہے کہ کسی زبان کے قواعد لکھتے وقت اس کی خصوصیات کو نظر انداز نہ کیا جائے اور نہ محض کسی زبان کی تقلید میں اس پر زبردستی قواعد اور اصول کے نام سے ایسا بوجھ ڈال دیا جائے جس کی وہ متحمل نہ ہو سکے۔[۴]

دوسری زبانوں کے قواعد کی اندھا دھند پیروی کے باعث اُردو قواعد کی بیش تر کتابیں پیچیدہ اور مشکل اسلوب و انداز کی حامل نظر آتی ہیں۔ یہ پیچیدگی اکثر و بیش تر الجھاوے اور ابہام کا سبب بنتی ہے۔ علمِ ہجا، علمِ صرف اور علمِ نحو کے کئی قواعد میں اُردو کی مخصوص صورتوں سے اغماض کے نتیجے میں کئی غلط فہمیوں کو رواج ملا ہے۔ قواعد نویس لکیر کے فقیر بنے عربی اور فارسی قواعد سے چمٹے رہے۔ اسم، فعل اور حرف وغیرہ کی صرف وہی صورتیں علمائے قواعد کے پیشِ نظر رہیں جو عربی اور فارسی میں موجود ہیں اور جن کا ذکر عربی، فارسی قواعد کی کتابوں میں بالتفصیل مل جاتا ہے۔ اُردو کے مخصوص لسانی رنگ و آہنگ کے نتیجے میں بننے والی شکلوں اور صورتوں سے عمداً چشم پوشی کی گئی۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسری زبانوں سے اُردو کے لین دین کی بعض حالتوں کا ذکر بھی قواعد کی کتابوں میں شاذ ہی دکھائی دیتا ہے۔ اسمِ عام کی عددی شکل ''تثنیہ'' بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

اُردو قواعد کی اکثر وبیشتر کتابوں میں اسمِ عام کی صرف دو صورتیں واحد اور جمع ہی زیرِ بحث رہی ہیں اور تثنیہ کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اگر کسی قواعد نویس نے اس کا ذکر کیا بھی ہے تو اسے عربی سے خاص بتایا ہے اور اُردو میں اس کے وجود اور استعمال کی بحث سے گریز کیا ہے۔ اُردو نے عربی سے براہِ راست یا فارسی کے وسیلے سے تثنیہ کی جس قدر صورتیں اپنے لسانی سرمائے میں شامل کی تھیں، کیا ان کا استعمال ترک ہو چکا؟ ایسا بالکل نہیں ہے۔ تثنیہ کے حامل درجنوں ایسے الفاظ ہیں جو اُردو میں عام

ہیں اور بول چال، تحریر وتقریر اور لغات کا حصہ ہیں۔ اتنی ساری مثالوں کی موجودگی میں تثنیہ کے وجود کی نفی کرنا، درست نہیں۔ عدد یا تعداد کے ذیل میں قواعد نویسوں کے چند اقتباسات دیکھیے:

مولوی عبدالحق:

> اسمِ عام یا تو ایک ہوگا یا ایک سے زیادہ، اسی کو تعداد کہتے ہیں۔ ایک کو واحد اور ایک سے زیادہ کو جمع کہتے ہیں۔ اُردو میں بھی دوسری ہندی آریائی زبانوں کی طرح تثنیہ نہیں ہوتا۔ سنسکرت اور عربی میں ہوتا ہے۔ تثنیہ اسے کہتے ہیں جس میں دو کا ہونا پایا جائے۔[۵]

مولوی فتح محمد خاں جالندھری:

> فارسی میں واحد اور جمع کے سوا تیسرا کوئی لفظ نہیں ہے۔ عربی میں ایک اور لفظ بھی ہے جو دو پر بولا جاتا ہے؛ اسے تثنیہ کہتے ہیں ...... دو جداگانہ چیزوں پر بولے جانے والا تثنیہ، تثنیۂ تغلیبی کہلاتا ہے۔[۶]

پروفیسر فدا علی خاں:

> اُردو میں اسم کے عدد کو بتانے والی صورتیں دو ہی ہوتی ہیں: واحد اور جمع۔[۷]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی:

> اسمِ عام کا اطلاق ایک ہی جنس کے مختلف افراد، اشیا وغیرہ پر ہوسکتا ہے۔ اس اعتبار سے اسمِ عام دو طرح کے ہو سکتے ہیں: ایسے اسما جو صرف ایک ذات کو ظاہر کریں یا وہ جو ایک سے زیادہ کی تعداد ظاہر کریں۔ پہلی صورت میں واحد اور دوسری صورت میں اسمِ جمع کہلاتا ہے۔ دُنیا کی بعض زبانوں میں عدد کی صرف یہی سادہ تقسیم ہے یعنی واحد اور جمع مثلاً انگریزی، ترکی، ہنگاری اور جارجی زبانوں میں عدد کے بھی دو صیغے واحد وجمع پائے جاتے ہیں لیکن بعض زبانیں ایسی ہیں جن میں واحد وجمع کے علاوہ ایک صیغہ عدد کا تثنیہ بھی ہے جس کا اطلاق دو پر ہوتا ہے۔ عربی میں یہ صیغہ آج بھی موجود ہے۔[۸]

ڈاکٹر شوکت سبزواری:

> کلمہ کی قواعد کے اعتبار سے ایک فرد یا ایک سے زیادہ افراد پر دلالت عدد یا تعداد

ہے۔ اُردو میں واحد اور جمع عدد کی دو قسمیں ہیں۔ ایک فرد پر دلالت کرے تو واحد اور ایک سے زیادہ افراد پر دلالت کرے تو جمع۔ عورت واحد عورتیں جمع؛ گھوڑا واحد، گھوڑے جمع۔

عدد انگریزی لفظ 'Number' کا ترجمہ ہے۔ سنسکرت میں 'وچن' کہتے ہیں۔ عربی اور سنسکرت وغیرہ سامی اور آریائی زبانوں میں واحد اور جمع کے علاوہ ایک قسم تثنیہ بھی ہے جو دو افراد پر دلالت کرتا ہے۔ سادگی اور سہل انگاری کے عام رجحان کے پیشِ نظر اُردو کی طرح بیشتر جدید آریائی زبانیں تثنیہ کو 'القط' کر چکی ہیں۔[9]

عصمت جاوید:

کچھ زبانیں ایسی بھی ہیں جن میں تعداد 'دو' کے لیے ایک ہیئتی علامت اور دو سے زائد کے لیے دوسری ہیئتی علامت استعمال ہوتی ہے۔ تعداد 'دو' کے مخصوص ہیئتی اظہار کو ''تثنیہ'' کہتے ہیں۔ تثنیہ عربی، یونانی اور سنسکرت کے علاوہ دوسری زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے ...... اردو میں تعدادِ صرف دو ہیں: واحد اور جمع۔[10]

ڈاکٹر سہیل عباس خان بلوچ:

اُردو میں ایک کو واحد اور ایک سے زیادہ کو جمع کہتے ہیں لیکن عربی میں ایک کو واحد دو کو تثنیہ اور دو سے زیادہ کو جمع کہتے ہیں۔ اُردو میں بعض تثنیہ مستعمل ہیں۔[11]

متذکرہ بالا علمائے قواعد کے نزدیک اُردو میں اسمِ عام کی عددی صورتیں دو ہی قرار دی گئی ہیں اور تثنیہ کے ذکر سے سب نے عمداً گریز کیا ہے اور اگر ذکر کیا ہے تو مجوبانہ انداز میں اور اسے عربی سے مخصوص ٹھہرایا ہے۔ ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ نے البتہ اُردو میں تثنیہ کی بعض صورتوں کو تسلیم کیا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے لکھا ہے:

بعض عربی الفاظ اُردو میں بھی مستعمل ہیں جن میں تثنیہ کا صیغہ موجود ہے مثلاً والدین، فریقین، نعلین، مشرقین، بحرین وغیرہ اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ یہ صورت صرف عربی میں ہے یا سامی زبانوں کی خصوصیت ہے۔[12]

اُردو میں کئی درجن الفاظ ایسے ہیں جن میں تثنیہ کی صفت موجود ہے۔ ان الفاظ کا استعمال ہر زمانے میں عام رہا ہے اور انھیں کسی زمانے میں بھی ترک نہیں کیا گیا۔ عام بول چال کی زبان میں

بھی تثنیہ کے حامل الفاظ شامل ہیں اور تخلیق کاروں کے ہاں شعر و نثر میں بھی۔ لغات اور فرہنگوں میں بھی ان کا باقاعدہ اندراج ملتا ہے۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اُردو میں تثنیہ کے حامل الفاظ و مرکبات کی کچھ مثالیں اور شعر و ادب اور بول چال میں اس کے استعمال کے چند نمونے پیش کیے جائیں۔ ذیل میں محض وقتی غور و فکر اور حافظے کی مدد سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ اس فہرست کو ضرورت پڑنے پر بہتر اور مفصل کیا جا سکتا ہے۔

تثنیہ کے حامل الفاظ:

والدین	جانبین	حرمین	حسنین
حشوین	دارین	زوجین	سبطین
سعدین	شریفین	ضدین	طرفین
ظہرین	عراقین	عیدین	عینین
فریقین	قبلتین	قدمین	قطبین
قلابین	قوسین	کریمین	کعبتین
کونین	مرحومین	مشرقین	مغربین
نعلین	نقیضین	نکیرین	نورین
بحرین	داوین	ہلالین	یدین

مرکبات:

حرمین شریفین	رفع یدین	مسجدِ قبلتین	ثوابِ دارین
شبۂ مشرقین	خادم الحرمین	بُعد المشرقین	نجیب الطرفین
طرفینِ تشبیہ	مالکِ کونین	والدین کریمین	زائرِ حرمین
سبطینِ رسولؐ	مجمع البحرین	واسع الشفتین	نعلینِ پاک

نثر اور بول چال کی زبان میں تثنیہ:

طرفین: طرفین میں آخر کار صلح ہوگئی۔

زوجین:	زوجین میں باہمی محبت گھر کے سکون کی ضامن ہے۔
والدین:	والدین کی نافرمانی بہت بڑا گناہ ہے۔
حرمین شریفین:	اللہ کی مہربانی سے اسے حرمین شریفین کی زیارت نصیب ہوئی۔
واوین:	اقتباس کو واوین میں رکھنا ضروری ہے۔
دارین:	مسجد کی تعمیر میں حصّہ ڈال کر ثوابِ دارین حاصل کریں۔
حسنینؓ کریمین:	حسنینؓ کریمین جنت کے پھول ہیں۔
حشوین:	مثمن مصرع میں صدر وابتدا کے درمیان حشوین ہوتے ہیں۔

تثنیہ کی حامل شعری مثالیں:

نکیرین: ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین
ہاں منھ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بو آئے [مرزا غالبؔ]

قوسین: ٹھہرے جب عرشِ بریں تیرے لیے پا انداز
قابَ قوسین کی پھر کیوں نہ ہو مجھ سے زینت [وفاؔ رام پوری]

کونین: نہ پوچھ معجزۂ مدحتِ شۂ کونین
مرے قلم میں ہے جنبش پرِ ہُما کی طرح [بہادر شاہ ظفرؔ]

کونین: کونین جس کے ناز سے چکرا رہے ہیں داغؔ
ہم ہیں نیاز مند اُسی بے نیاز کے [داغؔ دہلوی]

قطبین: مل سکتی ہیں ہم دونوں کی سوچیں یہ مت سوچ
میں اور میرا آجر ہیں اس دھرتی کے قطبین [تنویر سپرا]

لغات میں تثنیہ کا اندراج:

بحرین: (عربی۔ یَن تثنیہ کی علامت ہے) مذکر، دریاے روم اور دریاے فارس[۱۳]

جانبین: (ع، جانب۔ ین تثنیہ کی علامت) مذکر، فریقین، طرفین، دونوں طرف۔

اب اے صباؔ وہ لطف نہیں جانبین میں
یہ دل بدل گیا کہ وہ دلبر بدل گیا[۱۴]

حرمین شریفین: کعبہ (جو مکّہ معظّمہ میں ہے) اور جنابِ رسولِ خداؐ کا روضہ (جو مدینہ منورہ میں ہے)۔ مجازاً مکہ معظّمہ اور مدینہ منورہ۔[۱۵]

دارین: (ع دار کا تثنیہ) مذکر، دونوں جہاں، دُنیا اور عقبیٰ۔ جیسے قبلہ و کعبۂ دارین۔[۱۶]

زوجین: (زوج کا تثنیہ) مذکر، زن وشوہر۔[۱۷]

ان تمام شواہد کی روشنی میں کیوں نہ اُردو میں تثنیہ کے وجود کو تسلیم کر لیا جائے؟ کیوں نہ اسمِ عام کی تعداد یا عددی حالت کو دو کے بجائے تین قرار دیا جائے؟ یعنی واحد، تثنیہ اور جمع۔ تثنیہ کو قبول کرنے کا فائدہ یہ ہوگا کہ ہم اُردو میں دو ایک جیسی اشیا یا دو نقیض اشیا کے لیے تثنیہ کی صورت اختیار کر کے زبان کے ذخیرۂ لفظیات میں اضافہ کر سکتے ہیں۔ اہلِ فارس نے اسی قاعدے کو اپنا کر زلف کا تثنیہ زلفین بنا لیا اور معتبر شعرا نے اس تثنیہ کو استعمال کر کے قبولیت کی سند عطا کر دی۔ اٹک کے بزرگ شاعر حضرت اختر شادانی مرحوم اکثر ازراہِ لطف فرمایا کرتے تھے: ''نعلین در بغلین یا تحت العینین''۔ یہ تو ایک لطیفہ تھا تاہم بغل کا تثنیہ بغلین کیا شکل وصورت کے اعتبار سے درست نہیں؟ کیا اِسے استعمال نہیں کیا جا سکتا؟

حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ مولوی عبدالحق، ''مقدمہ''، مشمولہ دریاے لطافت، مترجم پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی (کراچی: انجمن ترقیِ اُردو، ۱۹۸۸ء)، ص و۔

۲۔ سید انشا اللہ خاں انشا، دریاے لطافت، ص ۳۵۳–۳۵۴۔

۳۔ مولوی عبدالحق، قواعدِ اُردو (لاہور: لاہور اکیڈمی، س ن)، ص ۱۹۔

۴۔ ایضاً، ص ۲۱–۲۲۔

۵۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۶۔ مولوی فتح محمد خاں جالندھری، مصباح القواعد، حصہ اول (رام پور: اشاعت خانہ، ۱۹۴۵ء)، ص ۷۸۔

۷۔ فدا علی خاں، قواعدِ اُردو، ترتیب وتکمیل محمد عبدالسلام رام پوری (پٹنہ: خدا بخش اورئینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء)، ص ۹۹۔

۸۔ ابواللیث صدیقی، جامع القواعد، حصہ صرف (لاہور: اُردو سائنس بورڈ، ۲۰۰۴ء)، ص ۲۶۸۔

۹۔ شوکت سبزواری، اُردو قواعد (کراچی: مکتبہ اسلوب، س ن)، ص ۷۵۔

۱۰۔ عصمت جاوید، نئی اُردو قواعد (لاہور: کمبائنڈ پبلشرز،۱۹۸۸ء)،ص۶۸۔
۱۱۔ سہیل عباس خاں بلوچ، بنیادی اُردو قواعد (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان ،۲۰۱۰ء)،ص۵۸۔
۱۲۔ ابواللیث صدیقی، جامع القواعد،ص۲۶۸۔
۱۳۔ مولوی نور الحسن نیر، نوراللغات،جلداول (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء)،ص۵۵۷۔
۱۴۔ ایضاً،ص ۱۱۹۱۔
۱۵۔ ایضاً،ص۳۹۲۔
۱۶۔ ایضاً،جلد دوم،ص۴۔
۱۷۔ ایضاً،ص ۳۳۷۔

مآخذ

انشا،سید انشا اللہ خاں۔ دریاے لطافت۔مترجم پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی ۔کراچی: انجمن ترقیِ اُردو، ۱۹۸۸ء۔
بلوچ،سہیل عباس خاں۔ بنیادی اُردو قواعد۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان ،۲۰۱۰ء۔
جالندھری، مولوی فتح محمد خاں۔ مصباح القواعد۔حصہ اول۔ رام پور: اشاعت خانہ،۱۹۴۵ء۔
جاوید،عصمت ۔ نئی اُردو قواعد ۔لاہور: کمبائنڈ پبلشرز،۱۹۸۸ء۔
خاں، فدا علی۔ قواعدِ اُردو۔ ترتیب وتکمیل محمد عبدالسّلام رام پوری۔ پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء۔
سبزواری،شوکت۔ اُردو قواعد۔ کراچی: مکتبہ اسلوب،س ن۔
صدیقی، ابواللیث۔ جامع القواعد۔ حصہ صرف۔ لاہور: اُردو سائنس بورڈ،۲۰۰۴ء۔
عبدالحق، مولوی۔''مقدمہ''۔مشمولہ دریاے لطافت۔مترجم پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی ۔کراچی: انجمن ترقیِ اُردو، ۱۹۸۸ء۔
______۔ قواعدِ اُردو ۔ لاہور: لاہور اکیڈمی،س ن۔
نیر، مولوی نور الحسن ۔ نوراللغات۔ جلداول۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء۔
__________۔نوراللغات۔ جلد دوم۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء۔

صائمہ ارم *

تاریخ ادب اردو (انگریزی) مصنفہ علی جواد زیدی کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

تاریخ نویسی، واقعات کے زمانی تسلسل کے شخصی و اجتماعی ربط اور تجزیے کے اظہار کا نام ہے۔ تاریخ لکھنے کا عمل بہت زیادہ توجہ، احتیاط اور تحقیق کا متقاضی ہے۔ دنیا کی تاریخ ہو یا ادب کی تاریخ، اس کے اولین مراحل کے بارے میں ہمیشہ مزید جستجو اور نئی تحقیق کی گنجائش موجود رہتی ہے۔ کیونکہ وقت کے ساتھ ساتھ نیا مواد دستیاب ہوتا رہتا ہے، نئے حقائق دریافت ہوتے رہتے ہیں اور یہ عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے۔

اردو کی ادبی تاریخ کا اولین اظہار گلدستوں اور تذکروں کی صورت میں ہوتا ہے۔کم و بیش تین صدیاں گذرنے کے بعد ،ادبی تاریخ نویسی بہت حد تک منظّم اور جدید سائنسی طریق کار کی پابند ہوتی چلی جا رہی ہے۔ آب حیات سے خواجہ محمد زکریا کی ادارت میں شائع ہونے والی تاریخ ادب اردو کی چھے جلدوں تک،ادبی تواریخ کا گراں بہا سلسلہ نظر آتا ہے۔ گیان چند جین، سیدہ جعفر، جمیل جالبی،اورتبسم کاشمیری مفصل تواریخ لکھنے والے اہم مؤرخ ہیں، جب کہ یک جلدی اور مختصر ادبی تواریخ لکھنے والے مؤرخین میں ملک حسن اختر اور سلیم اختر کے نام قابل ذکر ہیں۔ اردو ادب کے زمانی تسلسل کو صرف اردو زبان ہی میں بیان نہیں کیا گیا بلکہ دیگر زبانوں خصوصاً انگریزی میں اردو ادب کی تواریخ

لکھنے کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ گراہم بیلی (Grahame Bailey)، ڈاکٹر محمد صادق اور رام بابو سکسینہ نے انگریزی زبان میں اردو ادب کی تواریخ لکھیں جو اپنی جگہ قابل قدر اور منفرد اثاثہ ہیں۔ علی جواد زیدی کی تحریر کردہ کتاب *A History of Urdu Literature* اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ شاعر، نقاد، مرتب، محقق اور مؤرخ علی جواد زیدی کی یہ کتاب ۱۹۹۳ء میں منظر عام پر آئی۔ چار سو ساٹھ صفحات اور بتیس ابواب پر مشتمل یہ کتاب ساہتیہ اکیڈمی بمبئی، ہندوستان کے تحت چھاپی گئی۔

تاریخ نویسی کے سلسلے میں مصنف نے اس کتاب کے دیباچے میں اپنا نقطۂ نظر پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

> I have highlighted important trends and movements, which characterise the various phases of its development.[1]

اسی طرح اپنے مضمون ''تاریخ ادب کی تدوین'' [۲] میں تاریخ کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ واقعات کو زمان و مکان کے باہمی تعلق کی حد میں رکھتے ہوئے ایک لڑی میں اس طرح پرو دیا جائے کہ یہ ارتقا کے مسلسل عمل کی نشاندہی کرنے لگیں۔ گویا تاریخ کے مختلف واقعات و رجحانات کو اس طرح پیش کیا جائے کہ واقعات کا ایک منظّم سلسلہ سامنے آجائے۔ یوں یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مصنف کے مطابق ابواب اس طریق پر بنائے جائیں کہ واقعات کا یہ تسلسل ٹوٹنے نہ پائے۔ لیکن کتاب کا ابتدائی جائزہ ظاہر کرتا ہے کہ مصنف اپنے ہی وضع کردہ اس اصول کی کماحقہ پاسداری نہیں کر پائے ہیں۔ مندرجہ ذیل سطور میں ابواب کا ترتیب وار مفصل جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

اٹھارہ صفحات پر مشتمل پہلے باب کا عنوان ''Early History'' ہے۔ مصنف نے اپنی کتاب کا آغاز اردو ادب کے ابتدائی دور کے بیان سے کیا ہے۔ اس باب میں انھوں نے روایتی طریقۂ کار اختیار کرتے ہوئے لسانیات کے مباحث کو تاریخ ادب کا حصہ بنایا اور ان مباحث کو مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت بیان کیا ہے:

1- Modern Indian Languages, 2- Western Hindi Dialects,

3- The Many Names of Urdu, 4- Literary Traditions,

5- Forms of Urdu Poetry

علی جواد زیدی اس نقطۂ نظر کے پرجوش حامی ہیں کہ تاریخ ادب کا آغاز لسانی مباحث سے کیا جانا چاہیے۔ اس خیال کو انھوں نے اپنے مضمون ''تاریخ ادب کی تدوین'' میں بڑی صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔[۳] لیکن وسعت تحقیق وتنقید کے نتیجے میں، لسانیات کے علم کا غیر معمولی پھیلاؤ، بجا طور پر متقاضی ہے کہ اس علم کے مباحث کو تاریخ ادب کا حصہ نہ بنایا جائے۔ زبانوں کا آغاز و ارتقا بنیادی طور پر تاریخ ادب کا جز نہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اس سلسلے میں اپنا زاویۂ فکر پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> آب حیات اردو زبان کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے اور اس تاریخ کو کافی وضاحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ جدید نقطۂ نظر سے یہ بات تاریخ ادب سے نہیں بلکہ تاریخ لسانیات سے تعلق رکھتی ہے اور اس لیے شاعری کی تاریخ میں اس کا وجود غلط ہی سمجھا جانا چاہیے۔[۴]

جدید مغربی مؤرخین ادب کسی تاریخ ادب کا آغاز ادبی تخلیقات سے کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل تواریخ میں زبان کے آغاز و ارتقا کے لیے کوئی باب مختص نہیں کیا گیا ہے:

1- *An Outline History of English Literature.* (W. H. Hudson)

2- *A Short History of English Literature.* (E. Deguis)

3- *A Short History of English Literature.* (B. Ifor Evans)

4- *A Short History of English Literature.* (Deguis and Cazamian)

یہی طریقۂ کار تاریخ ادب اردو کے لیے بھی موزوں ثابت ہوسکتا ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر محمد صادق کی کتاب میں اپنایا گیا۔[۵] ڈاکٹر جمیل جالبی نے اردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب کو تمہید کے طور پر بیان کیا ہے اور فصل اول کا آغاز شمالی ہند میں مسعود سعد سلمان سے کیا ہے۔[۶]

دوسرے باب کا عنوان ''Earliest Writings (11th-16th Century)'' ہے۔

سترہ صفحات پر مشتمل اس باب میں مصنف نے درج ذیل امور پر بحث کی ہے:

1- Amir Khusrau, 2- Rekhtah, 3- Transfer of Tradition

اب تک کی تحقیق کے مطابق اردو ادب کا آغاز شمالی ہند میں لاہور کے مسعود سعد سلمان کی شاعری سے ہوتا ہے۔ یہ ادبی سرمایہ ارتقا کی مختلف منازل طے کرتا ہوا امیر خسرو تک پہنچتا ہے۔ مصنف نے اس باب میں مسعود سعد سلمان سے امیر خسرو تک اردو ادب کے ارتقائی سفر کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاریخ ادب لکھنے کے روایتی طریقے کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ باب درست مقام پر رکھا گیا ہے۔ اس باب کے مباحث اور ان کی ذیلی تقسیم بھی بہت حد تک درست ہے۔ ریختہ کے زیرعنوان کی گئی بحث میں ریختہ کی تعریف و اقسام بیان کرنے کے علاوہ مشہور ریختہ گو شعرا کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ مجموعی لحاظ سے یہ باب قابلِ قدر حیثیت رکھتا ہے البتہ اس میں، اردو ادب کے ارتقائی سفر کی اولین منازل کو خاصے اختصار سے بیان کیا گیا ہے۔ جب کہ زیادہ تر توجہ امیر خسرو پر مرکوز کی گئی ہے۔

تیسرا باب ''Dakhani Urdu (14th-18th Century)'' کے عنوان سے موسوم ہے۔ اس میں شامل مباحث مندرجہ ذیل ذیلی عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Official Language, 2- Earliest Dakhani Work, 3- Three Main Phases, 4- Sab-Ras, 5- In Gujarat, 6-Vali, 7- Post-Vali period, 8- Prose

یہ باب اکیس صفحات پر مشتمل ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے اس میں دکنی ادب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ بالعموم دکنی ادب کے دائرے میں مختلف ریاستوں میں بٹنے سے پہلے بہمنی سلطنت اور بعدازاں بیجا پور، گولکنڈہ اور دیگر ریاستوں میں تخلیق ہونے والے ادب کو شامل سمجھا جاتا ہے لیکن اس باب میں دکنی ادب کے دائرے کو خاصا وسیع کر دیا گیا ہے اور اس میں بہمنی سلطنت بیجاپور، گولکنڈہ کے ادبی سرمائے کے علاوہ گجرات میں تخلیق کیے گئے ادب کا تذکرہ بھی شامل کر دیا گیا ہے۔ دراصل مصنف کے پیشِ نظر دکن اور اس کے گردونواح اور دیگر خطوں میں لکھے گئے اردو ادب کے ابتدائی نمونے ہیں، جن کو وہ ایک باب میں سمیٹ دینا چاہتے ہیں۔ یہ امر قابل اعتراض ہے کیونکہ بہمنی سلطنت اور بعداز تقسیم گولکنڈہ اور بیجاپور میں تخلیق پانے والا قابل ذکر ادبی سرمایہ بجائے خود الگ ابواب کا مستحق ہے۔

اسی طرح گجرات میں ادب کا پھیلاؤ الگ باب یا کم از کم نئی فصل کا تقاضا ضرور کرتا ہے، کیونکہ گجراتی ادب (اور زبان) اپنی خصوصیات کے لحاظ سے دیگر دکنی تخلیقات سے منفرد ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی کتاب ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ جس میں گجری ادب، بہمنی دور، گولکنڈہ اور بیجاپور کی ادبی تخلیقات پر الگ الگ ابواب کے تحت مفصل بحث کی گئی ہے۔[۷]

امیر خسرو کے بعد اور ولی کے دیوان کی شمالی ہند آمد سے پہلے پنجاب، دہلی اور اس کے گردونواح میں بھی دکنی ادب کے متوازی، ادب کا سرمایہ ملتا ہے۔ لیکن زیادہ تر شعرا اسے تفنن طبع کے لیے اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بڑے بڑے وقفوں سے سامنے آنے والا یہ ادب، اگرچہ محدود امکانات کا حامل محسوس ہوتا ہے لیکن یہ بھی تاریخ ادب اردو کا ایک لازمی حصہ ہے اور ادب کے ارتقا نیز تبدیلیوں کو سمجھنے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اس حصے کی اہمیت کے پیش نظر مصنف نے چوتھے باب میں سولھویں اور سترھویں صدی عیسوی کے دوران میں پنجاب، دہلی اور اس کے گردونواح میں نشوونما پانے والے ادبی سرمائے کی طرف توجہ دی ہے۔

اس باب کا عنوان ''The Northern Scene (16th-17th Century)'' ہے۔ تیرہ صفحات پر مشتمل مباحث، مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت شامل کیے گئے ہیں:

1- Braj Bhasha, 2- Rapprochement, 3- In Shahjahanabad,
4- Lexicons, 5- Afzal Jhanjhanavi

پانچویں باب کا عنوان ''A Golden Phase (18th Century)'' ہے۔ یہ گیارہ صفحات پر مشتمل ہے۔ ذیلی مباحث، مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Quli Qutub Shah, 2- Fayez, 3- Abru and Hatim,
4- Masnavi and Marsiah, 5- Shahr Ashoub

اس عنوان کے تحت جتنے بھی نام درج ہیں وہ سب کے سب سترھویں صدی کے ہیں۔ اس باب کے سرسری مطالعے ہی سے فوری طور پر اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف اردو ادب کے رجحانات اور تحریکوں سے صرف نظر کرتے ہوئے جامد شخصیات کے ذکر کی طرف مائل ہیں۔ گویا وہ اپنے ہی وضع کردہ اصول (جس کا بیان آغاز میں ہو چکا ہے) سے انحراف پذیر ہیں۔

ولی کے دیوان کی شمالی ہند آمد کے بعد، ایہام گوئی کی پرزور اور قابل ذکر تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ آبرو، حاتم، مضمون، ناجی اور یک رنگ وغیرہ اس تحریک کے نمائندہ شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا مقالہ ایہام گو اور دیگر شعرا قابلِ ذکر ہے جو ایک الگ باب کے طور پر تاریخ ادبیات از پنجاب یونی ورسٹی میں شامل ہے۔[۸] مگر مصنف نے اس تحریک کا ذکر کیے بغیر اٹھارویں صدی کے نمائندہ شعرا پر فرداً فرداً بحث کی ہے۔ جب کہ یہ تحریک اردو ادب کی ترقی اور ارتقائی عمل میں بنیادی حیثیت اور دور رس اثرات کی حامل ہونے کی وجہ سے بے حد اہمیت رکھتی ہے۔ اس تحریک سے مکمل طور پر صرف نظر کرنا ایک فاش غلطی ہے۔ مزید برآں اس باب میں قلی قطب شاہ کا ذکر بھی نامناسب ہے کیونکہ قلی قطب شاہ کا شمار دکنی ادب کے نمائندہ شعرا میں ہوتا ہے اور ایہام گوئی کی تحریک یا ولی کے اثرات سے ان کا تعلق محسوس نہیں ہوتا۔ اسی طرح اس باب کو ''عہد زریں'' کا عنوان دینا بھی مناسب نہیں کیونکہ عہد زریں کا عنوان بنیادی طور پر میؔر و سوؔدا کے دور کے لیے موزوں تر اور مستعمل ہے۔

چھٹا باب ''Diffusion and Diversification'' کے عنوان سے موسوم ہے۔ چھیالیس صفحات پر مشتمل اس باب میں شعرا کی طرف انفرادی توجہ دینے کے ساتھ ساتھ شاعری کی دوسری اصناف اور نثر کے آغاز و ارتقا کی طرف بھی توجہ دی گئی ہے۔ اس باب میں میرؔ، سوؔدا، دردؔ اور ان کے معاصرین کا بیان کیا گیا ہے۔ اس کے ذیلی عنوانات کی ترتیب یوں ہے:

1- New Centre at Avadh, 2- Mirza Mazhar Jan-e- Janan,

3- Sauda, 4- Dard, 5- Mir, 6- Mir-Hasan, 7- Soz,

8- Masnavis, 9- Prose, 10- Dastan, 11- Criticism and

Stylised prose

جیسا کہ عنوانات کی ترتیب سے ظاہر ہے اس باب میں میر حسن کا ذکر میر سوز سے پہلے کیا گیا ہے جو نامناسب ہے کیونکہ میر سوز (۱۷۲۱ء – ۱۷۹۸ء) میر حسن (۱۷۳۶/۳۸ء – ۱۷۸۶ء) پر زمانی تقدم رکھتے ہیں۔

دلی کے اجڑنے کے بعد میرؔ و سوؔدا جیسے قدآور شعرا نے لکھنؤ میں پناہ لی جہاں نواب

آصف الدولہ جیسا فیاض حکمران انھیں ہاتھوں ہاتھ لینے کو تیار تھا۔ اسی سرپرستی کے اثر سے لکھنؤ رفتہ رفتہ علم و ادب کا مرکز بنتا گیا۔ میؔر و سوؔدا اور دوسرے نامور شعرا کی موجودگی نے دلی کے پراگندہ مجمع شعرا کے لیے لکھنؤ میں بساطِ سخن بچھادی اور اس کے نتیجے میں اودھ ادب کے نئے مرکز کے طور پر ابھرا۔ اس پس منظر کی وجہ سے مناسب طریق کار یہ تھا کہ سودا، میر، درد اور سوز وغیرہ کا ذکر کرنے کے بعد شعرائے دلی کی ہجرت کے واقعے کو بنیاد بناتے ہوئے اودھ کے ادبی منظر نامے کی طرف توجہ دی جاتی۔ مذکورہ بالا شعرا سے پہلے New Centre at Avadh کی کوئی توضیح نہیں ملتی۔

ساتواں باب بعنوان ''After the Great Trio'' ہے۔ Trio سے مراد تین اہم شعرا میر، سودا اور درد ہیں۔ سولہ صفحات پر مشتمل اس باب کے آغاز ہی میں مصنف نے No Separate Schools کے ذیلی عنوان کے تحت ایک بحث طلب اور متنازعہ مسئلہ چھیڑا ہے۔ مصنف کے مطابق دہلوی اور لکھنوی دبستانوں کی تقسیم محض اعتباری اور خیالی ہے اور حقیقت سے اس کا کچھ علاقہ نہیں۔ مذکورہ مصنف اپنے ان ہی خیالات کے اظہار کے لیے ایک کتاب بھی رقم کر چکے ہیں۔[۹] ان کے اس نظریے پر مفصل بحث آئندہ صفحات میں کی جائے گی۔ سرِدست اتنا بیان کافی ہے کہ تاریخ ادب اردو لکھنے والے مؤرخین کی زیادہ تعداد دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی تقسیم پر متفق ہے جن میں ڈاکٹر محمد صادق[۱۰] اور رام بابو سکسینہ[۱۱] بھی شامل ہیں۔ No Separate Schools کے علاوہ مزید مباحث مندرجہ ذیل ذیلی عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Insha, 2- Mus-hafi, 3- Rangin, 4-Ju'rat

اردو شاعری کی تاریخ میں نظیر اکبرآبادی کا نام اس لحاظ سے منفرد اور ممتاز ہے کہ وہ فکری، فنی اور لسانی اعتبار سے دبستان لکھنؤ سے وابستہ تھے نہ دبستان دہلی سے۔ وہ اپنے انداز وطرز کے واحد شاعر تھے۔ عصر حاضر میں نظیر کی حیثیت بجائے خود ایک شعری دبستان کی ہے۔ نظیر اکبرآبادی کے سلسلے میں دوسری دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کی طویل العمری کے باعث انھیں پورے طور پر کسی ایک دور کا شاعر کہنا دشوار ہے۔ یعنی انھیں میر وسودا کے دور میں شمار کیا جاسکتا ہے نہ انشا و جرات کے دور میں۔ اس لیے تاریخ ادب لکھنے والے اکثر محققین مثلاً ڈاکٹر محمد صادق [۱۲] اور رام بابو سکسینہ [۱۳] نظیر اکبرآبادی کو

مذکورہ ادوار سے الگ کر کے زیرِ بحث لائے ہیں۔ علی جواد زیدی نے بھی آٹھویں باب میں Nazir Akbarabadi کے زیرِ عنوان ان کی شاعری پر بحث کی ہے۔ اس باب میں مزید کسی شاعر کا تذکرہ نہیں ہے اور نہ کوئی ذیلی عنوان ہی بنایا گیا ہے۔ یہ باب سات صفحات پر مشتمل ہے۔

نواں باب نو صفحات پر مشتمل ہے۔اس کا عنوان ''Age of Nasikh and Atash'' ہے۔ بنیادی طور پر اس باب میں مندرجہ ذیل شعرا پر بحث کی گئی ہے:

1- Nasikh, 2- Atash, 3- Shah Nasir

اردو ادب کی تاریخ کے جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ نصیر کا تعلق دہلی سے تھا نہ کہ لکھنؤ سے۔ وہ ذوقؔ سے پہلے بادشاہ وقت کے استاد تھے اور زیادہ تر دہلی یا حیدر آباد میں سکونت پذیر رہے۔ لکھنؤ، فیض آباد یا اس کے گرد و نواح میں ان کا قیام نہیں رہا۔

شاہ نصیر اپنے سبک کے لحاظ سے لکھنوی شعرا کے قریب تر ہیں لیکن مقام کے لحاظ سے وہ کسی طرح بھی لکھنوی شعرا کی صف میں شامل نہیں کیے جاسکتے۔ شاہ نصیر کا ذکر ناسخؔ و آتشؔ کے ساتھ مناسب نہیں کیونکہ پچھلے ابواب کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف دہلی یا لکھنؤ کے دبستانوں کے بجائے، مقامات کے لحاظ سے شعرا کا جائزہ لے رہے ہیں۔

دسویں باب میں مصنف نے مرثیہ گوئی کی طرف توجہ دی ہے۔ اس باب کا عنوان ''The New Marsiah'' ہے۔ اس میں مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت اس وقت کے نمائندہ مرثیہ گو شعرا کا ذکر کیا گیا ہے:

1- Mir Anis, 2- Mirza Dabir

یہ باب گیارہ صفحات پر مشتمل ہے۔ اردو میں مرثیہ گوئی کی روایت اور مرثیے کے مختلف حصوں کا بیان کرنے کے بعد مصنف نے مشہور مرثیہ نویس میر انیس کی اہمیت کے پیشِ نظر انھیں تفصیلاً موضوعِ بحث بنایا ہے جب کہ مرزا دبیر پر کم توجہ مرکوز کی ہے۔ دراصل اس دور میں مرثیے کی ترقی کے لیے بہت سے قدرتی اسباب فراہم ہوگئے تھے۔ ایک طرف تو اودھ کے حکمرانوں کا شیعیت کی طرف میلان تھا۔ دوسرے خود واجد علی شاہ اخترؔ مرثیہ نگاری کو ذریعۂ نجات سمجھتے تھے۔ اسی وجہ سے سب سے

پہلے اس دور میں خود انھوں نے مرثیہ نگاری کی۔[۱۴] لیکن مصنف نے ان قدرتی اسباب کے بیان سے صرف نظر کرتے ہوئے صرف انیس و دبیر کے کلام کی خصوصیات اور حالات زندگی بتانے پر اکتفا کیا ہے۔

گیارھواں باب اٹھارویں اور انیسویں صدی کے اوائل میں لکھی جانے والی مثنویوں کو زیرِ بحث لاتا ہے۔ اس باب کا عنوان ''Age of Masnavi'' ہے۔ یہ باب صرف ایک ذیلی عنوان Inder Sabha اور آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہاں مصنف سے ایک اور تسامح ہوا ہے۔ انھوں نے مثنوی کی ذیل میں اندر سبھا پر بحث کی ہے جو قطعی نامناسب ہے۔ اندر سبھا ایک ڈراما ہے۔ بعض نقادوں کے خیال میں یہ اوپیرا ہے۔ تاہم کسی نے اسے مثنوی قرار نہیں دیا۔ اس میں اگرچہ نظم کی مختلف اصناف مثلاً غزل، قطعہ، دوہا، گیت، چھند وغیرہ کا استعمال کیا گیا ہے اور ان میں سے بعض اصناف مثلاً دوہا، چھند وغیرہ کی کسی قدر ظاہری مشابہت مثنوی سے موجود ہے مگر اسے مثنوی قرار دینا کسی طرح بھی درست نہیں۔

اکیس صفحات پر مشتمل بارھویں باب کا عنوان ''The Twilight and Ghalib'' ہے۔ مزید مباحث مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت پیش کیے گئے ہیں:

1- Zauq, 2- Momin, 3- Zafar, 4- Ghalib, 5- Masnavi

جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا شاہ نصیر مقام کے لحاظ سے دہلی کے نمائندہ شاعر ہیں اور ذوق سے پہلے استاد شاہ رہے ہیں۔ ان کا ذکر ''Age of Nasikh and Atash'' کی بجائے اس باب میں ذوق سے پہلے کیا جاتا تو مناسب تر اور موزوں تر ثابت ہوتا۔ اسی طرح یہاں مثنوی پر دوبارہ بحث کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے پہلے مصنف گیارھویں باب میں ''Age of Masnavi'' کے زیرِ عنوان انیسویں صدی میں لکھی جانے والی مثنویوں کا ذکر کر چکے ہیں۔ مزید یہ کہ اس دور میں صرف مومنؔ نے مثنوی کی طرف توجہ دی اور وہ بھی باقاعدہ مثنوی نگار کے طور پر منظرِ عام پر نہیں آئے اور نہ ان کی مثنوی کو کوئی خاص فکری وفنی اہمیت حاصل ہے۔

''Emergence of Prose'' کے عنوان سے موسوم تیرھویں باب میں مندرجہ ذیل

عنوانات ہیں:

1- Rajab Ali Beg Suroor, 2- Bostan-e- Kheyal

یہ باب دس صفحات پر مشتمل ہے۔ اس باب میں تاریخ ادب اردو کے ارتقا کی مختلف منازل کی زمانی ترتیب کو یکسر نظرانداز کر کے رجب علی بیگ سرور کے فسانۂ عجائب (۲۵-۱۸۲۴ء) کو فورٹ ولیم کالج (۱۸۰۰ء) سے پہلے بیان کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح بوستان خیال کے اردو ترجمے کی طرف پہلی مرتبہ ۱۸۴۴ء میں توجہ دی گئی۔ یوں یہ امر بالکل واضح ہے کہ اردو نثر کا آغاز فسانۂ عجائب سے ہوا نہ بوستان خیال کے ترجمے سے بلکہ فورٹ ولیم کالج کے تحت تصنیف ہونے والے نثری سرمائے سے اردو نثر کے واضح اور باقاعدہ نقوش مرتب ہوئے ہیں۔

چودھویں باب کا عنوان ''New Prose and New Colleges'' ہے۔ پانچ صفحات پر مشتمل اس مختصر باب میں مندرجہ ذیل اداروں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے:

1-Fort William College, 2- Delhi College, 3- Lucknow Translation Bureau

یہاں یہ وضاحت بہت ضروری ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے برعکس دہلی کالج تصنیف و تالیف کے لیے قائم نہیں کیا گیا بلکہ اس کالج میں سائنسی مضامین کی اردو زبان میں تعلیم دی جاتی تھی۔ دہلی کالج کا فورٹ ولیم کالج سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بہتر اور موزوں امر یہ تھا کہ دہلی کالج، غالب کی نثر اور سرسید کی تعلیمی خدمات کو ایک باب میں موضوع بحث بنایا جاتا۔

فورٹ ولیم کالج اور دہلی کالج کے ساتھ ہی اردو میں پرنٹنگ پریس کی ضرورت محسوس کی گئی۔ پریس کی آمد کے ساتھ ہی صحافت کے میدان کی طرف بھی توجہ مبذول ہونے لگی۔ علی جواد زیدی نے بھی اس حقیقت کے پیش نظر پندرھویں باب میں صحافت کی طرف توجہ دی ہے۔ اس باب کا عنوان ''Journalism'' ہے۔ اس باب کے مباحث، مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت، پانچ صفحات پر مشتمل ہیں:

1- Printing Press, 2- First Journal

سولھویں باب کا عنوان ''Post-Rebellion'' ہے۔ آٹھ صفحات پر محیط اس باب میں

مندرجہ ذیل شعرا سے بحث کی گئی ہے:

1- Dagh, 2- Munir, 3- Amir

یعنی یہاں ۱۸۵۷ء کے بعد کے نمائندہ شعرا داغ (۱۸۳۱ء – ۱۹۰۵ء)، منیر شکوہ آبادی (۱۸۱۸ء – ۱۸۸۰ء) اور امیر (۱۸۲۹ء – ۱۹۰۰ء) کا ذکر کیا گیا ہے۔ لیکن ان شعرا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان شعرا نے ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی لکھنا شروع کر دیا تھا۔ اس لیے اس باب کو ''Post-Rebellion'' کہنا مناسب نہیں کیونکہ اس عنوان سے جدید ادب مراد لیا جاسکتا ہے جب کہ یہ تمام شعرا بنیادی طور پر پرانے اور روایتی طرزِ تحریر کے حامل ہیں اور ان میں نئے دور کی کوئی نمایاں خاصیت نظر نہیں آتی۔ خاص طور پر منیر کا ذکر تو بالکل نامناسب ہے کیونکہ ۱۸۵۷ء میں وہ تقریباً چالیس سال کے تھے اور ان کے اندازِ تحریر میں روایتی اور پرانا اسلوب راسخ ہو چکا تھا۔ یوں بھی جدید ادب کا آغاز، غالب کی نثر (خطوط) یا سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا کی تحریک سے ہوتا ہے۔

اس کے بعد جنگِ آزادی (۱۸۵۷ء) اور اس کے بعد منظر عام پر آنے والے اردو ادب اور صحافت کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ ''Literature of Freedom'' کے عنوان سے موسوم، چھے صفحات پر مشتمل سترھویں باب میں مندرجہ ذیل موضوعات پر بحث کی گئی ہے:

1- War of Independence, 2- Journalist Patriots

مصنف کے مطابق انقلاب کے بعد سے اردو شاعری میں قومی اور ملکی جذبات ابھرتے اور ایرانیت کے اثرات بھی گھٹتے دکھائی دیتے ہیں۔ رفتہ رفتہ وہ قومی و ملی خصوصیات کا آئینہ بھی بنتی جاتی ہے۔ آزادی کا مفہوم صرف سیاسی نہیں ہے بلکہ اردو کے جدید شعرا کے لیے اس کا دائرہ وسیع تر ہے۔ اس میں ہر قسم کی بے جا بندشوں سے خلاصی کی سعی بھی شامل ہے۔ ان شعرا کو کائنات کے رازوں اور فطرت کے حقائق کی تلاش ہے۔ جدید شاعری میں اخلاق اور عظمت کو خاص رتبہ ملا ہے۔ اسلامی جذبات کی بیداری نے تاریخی موضوعات کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اور ان ہی خدمات نے اردو شاعری کی معنوی حیثیت ہی نہیں بلکہ ظاہری حیثیت کو بھی بدلنے کی کوشش کی۔

مصنف نے جدید اردو شاعری کی ابتدائی خصوصیات کو صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن

انھوں نے جن ادبا کا ذکر کیا ہے ان کے مباحث مفصل طور پر الگ ابواب میں دیے گئے ہیں۔ مثلاً جدید شاعری یا ادب میں آزاد، حالی، شبلی، سرسید احمد خاں وغیرہ کا نام بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ یہی وہ لوگ ہیں جنھوں نے جنگِ آزادی کے بعد نئے ادبی منظر نامے کی بنیادیں اٹھائیں۔ مگر اٹھارویں اور بائیسویں باب میں ان شعرا اور نثرنگاروں پر تفصیلی بحث موجود ہے۔ اسی طرح صحافت کے میدان میں ابوالکلام آزاد اور دیگر صحافیوں کا ذکر کیا ہے اور یہی تفصیل بیسویں باب میں بھی مل جاتی ہے۔ ''Literature of Freedom'' کے تحت کوئی ایسی اہم یا منفرد بحث نہیں چھیڑی گئی کہ جس سے اس باب کے قیام کی توجیہ پیش کی جا سکے بلکہ یہ باب محض ایک بے معنی تکرار محسوس ہوتا ہے۔

اٹھارواں باب ''Dawn of an Era'' ہے۔ عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ یہ باب جدید اردو ادب کے آغاز کے مباحث پر مشتمل ہے۔ اس میں سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا کی تحریروں کا ذکر ہے۔ اس باب میں ان ادبا کی شاعرانہ خدمات کو عارضی طور پر نظر انداز کرتے ہوئے ان کی تنقید پر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔

پندرہ صفحات کے اس باب کے مباحث مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت سامنے آتے ہیں:

1- Syed Ahmad Khan, 2- Purposive criticism,

3- Mohammad Husain 'Azad, 4- Hali, 5- Shibli No'mani

سرسید احمد خاں نے نثرنگاری کا آغاز سید الاخبار سے کیا۔ مئی ۱۸۴۰ء میں ان کی پہلی کتاب جام جم منظر عام پر آئی جو فارسی زبان میں تحریر کی گئی تھی۔ تحریک علی گڑھ اور تہذیب الاخلاق سے قبل سرسید کا قابل ذکر نثری سرمایہ موجود ہے۔ یہ نثر واضح طور پر پرانے اور روایتی اسلوب کی حامل ہے۔ جام جم سے آثار الصنادید ۱۸۵۴ء تک جتنی کتابیں ملتی ہیں وہ سب نہ صرف قدیم اسلوب بلکہ روایتی خیالات کا بھی پرتو محسوس ہوتی ہیں۔ مثلاً تسہیل فی جرثقیل (۱۸۴۴ء) قول متین درابطال حرکت زمین (۱۸۴۸ء) وغیرہ۔ علی گڑھ تحریک سے پیشتر سرسید کا نثری سرمایہ بوجوہ مستحق ہے کہ اس کی طرف بھی توجہ دی جاتی۔ سرسید وقت کے ساتھ ساتھ خیالات و اسلوب میں ارتقا پذیر رہے، لیکن ان کے اولین سرمائے کا خاطر خواہ ذکر کیے بغیر تحریک علی گڑھ کے زیر

اثر لکھی جانے والی تنقید کا ذکر نامناسب ہے۔

''Novel and Drama'' کے عنوان سے موسوم انیسویں باب میں مصنف نے اردو ادب کے ابتدائی ناول اور ڈراما نگاروں کا تذکرہ کیا ہے۔ گیارہ صفحات پر مشتمل اس باب میں مندرجہ ذیل ادیبوں اور موضوعات پر بحث شامل ہے:

1- Nazir Ahmad, 2- Sarshar, 3- Sharar, 4- Sajjad Husain,

5- Ruswa, 6- Drama, 7- Agha Hashr Kashmiri

رام بابو سکسینہ [۱۵] اور ڈاکٹر محمد صادق [۱۶] نے بھی اپنی کتابوں میں علی گڑھ تحریک کے بعد ناول نگاروں ہی کا تذکرہ کیا ہے۔ البتہ ڈاکٹر صادق نے علی گڑھ تحریک کے بعد اور ناول نگاروں سے پہلے اکبر الہ آبادی کے ذکر کا اضافہ کیا ہے۔ موضوعات کی ترتیب ظاہر کرتی ہے کہ مصنف نے اردو ادب کے اولین ناول نگاروں میں شرر کو سجاد حسین پر ترجیح دی ہے۔ حال آنکہ سجاد حسین (۱۸۵۶ء – ۱۹۱۵ء) شرر (۱۸۶۲ء – ۱۹۲۶ء) پر زمانی تقدم رکھتے ہیں۔ اسی طرح واجد علی شاہ کے ڈرامے رادھا کنہیا کا قصہ سے تھیئٹر ڈرامے کی الگ روایت شروع ہوتی ہے۔ امانت لکھنوی کے اندر سبھا سے گذرتی اور کئی اہم موڑ کاٹتی ہوئی یہ روایت آغا حشر تک پہنچتی ہے جو تھیئٹر ڈرامے کے اہم اور بنیادی سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آغا حشر کے بعد بھی ڈراما لکھنے والوں کی ایک طویل فہرست ملتی ہے اور یہ تمام ڈراما نگار بجا طور پر تھیئٹر ڈرامے کے عنوان سے موسوم الگ باب کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس مستحکم اور قدیم روایت کو محض تین صفحات میں سمیٹ دینا بجائے خود ناانصافی ہے۔

بیسویں باب میں علی جواد زیدی نے ادبی صحافت یا صحافیانہ ادب کے نمائندہ ادبا پر بحث کی ہے۔ اسی وجہ سے اس باب کا عنوان ''Writer-Journalists'' رکھا گیا ہے۔ یہ باب چھ صفحات پر مشتمل ہے اس میں مندرجہ ذیل صحافی ادیبوں کا ذکر کیا گیا ہے:

1- Maulana Abul Kalam Azad, 2- Maulana Muhammad Ali, 3- Khwaja Hasan Nizami

مندرجہ بالا حضرات صحافی کم اور ادیب زیادہ تھے۔ ان کا ذکر Writer-Journalists کے بجائے بیسویں صدی میں Non- Fiction کے تحت ہونا چاہیے۔

ادبی تنقید کے خدوخال بیسویں صدی کے اوائل ہی سے نمایاں ہونے لگے، جو وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ مستحکم روایتوں کے حامل تنقیدی تجزیوں میں بدلتے چلے گئے۔ اکیسواں باب، جس کا عنوان ''Age of Literary Criticism'' ہے، میں مصنف نے تنقید کی روایت اور اس روایت کے نمائندہ علمبرداروں کا ذکر مندرجہ ذیل ترتیب سے کیا ہے:

1- Niaz Fatehpuri, 2- Abdul Haq, 3-Masood Hasan Rizvi,

4- Syed Mohiuddin Ahmed, 5- Kalimuddin Ahmed

دس صفحات پر مشتمل اس باب میں محققوں اور نقادوں کو نمایاں اہمیت دی گئی ہے۔ اسی طرح چھبیسویں باب میں ترقی پسند نقادوں کو بھی الگ طور پر موضوع بحث بنایا ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ محققوں اور نقادوں کو ادبی تاریخوں میں عموماً اتنی نمایاں حیثیت نہیں دی جاتی کیونکہ تاریخ ادب بنیادی طور پر تخلیقی ادب کی مختلف اصناف کی تاریخ ہے۔ محققین اور نقادوں کی اہمیت کے پیش نظر ان کو زیادہ سے زیادہ کسی ایک باب میں موضوع بحث بنانا ہی مناسب ہے۔ اسی طرح عبدالحق (۱۸۷۰ء – ۱۹۶۳ء) نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ء – ۱۹۶۸ء) پر واضح زمانی تقدیم رکھتے ہیں۔ نیاز فتح پوری کا ذکر عبدالحق سے پہلے کرنا مناسب نہیں۔

بائیسویں باب کا عنوان ''New Wave in Poetry'' ہے۔ یہ باب ایک دفعہ پھر ابواب بندی کے سلسلے میں مصنف کے طریقۂ کار کے متعلق شکوک وشبہات کو جنم دیتا ہے کیونکہ اس باب میں مصنف نے حالی، آزاد، شبلی اور اکبرالٰہ آبادی کے طرزِ تحریر خصوصاً شاعری کو موضوع بحث بنایا ہے۔ یہ ایک تعجب انگیز امر ہے۔ سرسید کے رفقا کی شاعری، علی گڑھ تحریک کے زیرِ اثر تھی اس لیے ان کی شاعری کی خصوصیت کا ذکر اسی باب میں مناسب تھا، الگ باب کی خاص ضرورت نہیں تھی۔ اگر اس امر کو مان بھی لیا جائے کہ تفصیل یا اہمیت ظاہر کرنے کی خاطر یا شاعری کے تجزیے اور مباحث کے لیے ایک الگ باب بنانا ضروری تھا تو پھر اٹھارویں باب ہی میں سرسید دور کی تنقید کے فوراً بعد یہ ذکر کر دینا مناسب تھا۔ زیادہ بہتر طور پر ابواب بندی اس طرح ممکن تھی کہ سرسید اور ان کے رفقا کی نثر اور شاعری کا ذکر علی گڑھ تحریک کے عنوان سے کیا جاتا اور اکبرالٰہ آبادی کے لیے الگ باب میں جگہ مختص کی جاتی،

جیسا کہ ڈاکٹر محمد صادق کی کتاب میں کیا گیا ہے۔[۱۷]

اکیسویں باب میں تنقید کے ضمن میں عبدالحق کا ذکر کیا گیا ہے۔ عبدالحق کے بعد حالی کا ذکر قطعی نامناسب ہے کیونکہ عبدالحق، حالی کے مقلد ہیں اور ان پر حالی کے واضح اثرات محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ گویا ابواب بندی کے لحاظ سے یہ باب غلط مقام پر رکھا گیا ہے۔ یہ باب سولہ صفحات پر مشتمل ہے اور اس میں موجود مباحث درج ذیل عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Muhammad Husain Azad, 2- Hali, 3- Akbar Allahabadi,

4- Brij Narain Chakbast

برج نرائن چکبست کا ذکر، حالی، آزاد کے ساتھ کرنا مناسب نہیں کیونکہ آزاد، حالی کا تعلق جدید شاعری کے بانیوں سے ہے اور چکبست جدید شاعری کے ارتقائی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان سے بیسویں صدی کے شعرا کی ذیل میں بحث کرنا چاہیے۔ عبدالقادر سروری نے اپنی کتاب میں چکبست اور اقبال کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> چکبست نے ۱۸۹۵ء سے قومی شاعری شروع کی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ قومی شاعری کا الہام چکبست نے اقبال کے کلام سے حاصل کیا چنانچہ چکبست کی ابتدائی نظموں جیسے خاک ہند، وطن کا راگ، ہمارا وطن، آوازۂ قوم وغیرہ پر اقبال کے اثرات نمایاں ہیں۔ لیکن بعد میں چکبست نے اپنی انفرادیت قائم کر لی تھی۔[۱۸]

اسی طرح عبدالقادر سروری نے بیسویں صدی کے اہم شعرا مثلاً حسرت موہانی، فانی، اصغر گونڈوی کے بعد چکبست کا ذکر کیا ہے۔ گویا چکبست بیسویں صدی کے شاعر ہیں۔

علامہ محمد اقبال کی شعری عظمت، ان کی فکر اور ان کا فن اس امر کا متقاضی ہے کہ ان کا ذکر کسی بھی دوسرے شاعر سے الگ کیا جائے۔ اقبال کی شاعری کے پہلو اتنے وسیع اور متنوع ہیں کہ ان پر کتابیں لکھی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح ان کا طرزِ تحریر اردو ادب کے تمام تر شعرا سے منفرد اور ممتاز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر مؤرخینِ ادب نے ان کا ذکر دوسرے شعرا سے الگ ہی کیا ہے یا دوسرے شعرا کا ذکر ضمنی طور پر کیا ہے۔ یہی طریقۂ کار علی جواد زیدی نے تئیسویں باب میں اپنایا ہے۔ اس باب کا عنوان ''Iqbal and the New Dawn'' ہے اور یہ اٹھارہ صفحات پر مشتمل ہے۔

رومانوی تحریک کا آغاز بیسوی صدی کے اوائل میں ہوتا ہے یہ تحریک اردو ادب کے ایک نئے دور کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ شعرا و ادبا کی ایک بڑی تعداد مثلاً نثر میں سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، سجاد انصاری، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، عبدالغفار، مرزا ادیب اور شاعری میں عظمت اللہ، اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری رومانوی انداز کا ادب لکھنا شروع کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اقبال جیسا منفرد شاعر بھی ایک حد تک اس تحریک سے متاثر نظر آتا ہے لیکن اقبال کی انفرادیت اور فکر کا عالمانہ انداز انھیں اس تحریک میں مکمل طور پر ضم ہونے سے بچاتا ہے اور وہ تاریخ ادب اردو میں اپنی علاحدہ شناخت و مقام متعین کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں پریم چند کے زیرِ صدارت ہونے والے اجلاس میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی نقوش اور مقاصد متعین ہوتے ہیں اور آہستہ آہستہ اس تحریک کو عروج حاصل ہونے لگتا ہے، جس سے رومانوی تحریک کی مقبولیت رفتہ رفتہ کم ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے تاریخ ادب کے اس منظر نامے کی بہترین ابواب بندی درج ذیل طریق پر ممکن ہو سکتی ہے:

۱۔ رومانوی تحریک، ۲۔ اقبال، ۳۔ ترقی پسند تحریک

مصنف نے رومانوی تحریک کو نظرانداز کرتے ہوئے اقبال کا ذکر کیا ہے اور چوبیسویں باب بعنوان ''Poetry of Youth and Vigour'' میں انھوں نے جوش ملیح آبادی، فراق گورکھپوری، سیماب اور حفیظ جالندھری پر توجہ مرکوز کی ہے۔ ان شاعروں کے دور کو انقلابی دور قرار دیا ہے اور شاعری کے فن سے زیادہ شاعروں کی شخصیت پر توجہ مرکوز کی ہے۔ یہ باب چھبیس صفحات پر مشتمل ہے۔ آئندہ صفحات میں مزید ابواب کے جائزے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اقبال کے بعد پچیسویں باب میں چند رومانوی اور ترقی پسند شاعروں کا فرداً فرداً ذکر کر کے اس باب کو ''Revival of Ghazal'' کا عنوان دیا ہے۔ اس باب میں پندرہ صفحات ہیں۔ احیاے غزل کے لیے جن شعراے کرام نے نمایاں کام کیا، اس باب میں ان کا تذکرہ مندرجہ ذیل ذیلی عنوانات کے تحت کیا گیا ہے:

1- Shaad Azimabadi, 2- Hasrat Mohani, 3- Yagana, 4- Geet

ان صفحات میں تقریباً ان ہی شعرا کا ذکر ہے جو احیاے غزل کے لیے کوششیں کرتے رہے

گویا یہاں مصنف نے درست مباحث کے لیے درست عنوان تجویز کرنے کے ساتھ ساتھ صحیح مقام بھی منتخب کیا ہے۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک، اردو ادب پر گہرے اثرات کی حامل ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف شاعری اور نثر بلکہ تنقید کے ضمن میں بھی فرد کو داخلی دنیا سے کھینچ کر خارجی حالات کے سامنے سینہ سپر کر دیا۔ شعروادب کا یہ سرمایہ ترقی پسند ادب کی ذیل میں موضوع بحث بنایا جاتا ہے۔ سیاسی، سماجی اور معاشی حقیقت نگاری اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس تحریک کی اہمیت و اثرات کے پیشِ نظر علی جواد زیدی نے ''The Progressive Upsurge'' کے عنوان سے چھبیسویں باب میں اس تحریک کے متعلق مباحث چھیڑے ہیں۔ اگرچہ اس تحریک کے زیرِ اثر اعلیٰ درجے کی شاعری بھی منظر عام پر آئی لیکن مصنف نے ترقی پسند تنقید کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے اس تحریک کے نمائندہ تنقید نگاروں کو درج ذیل عنوانات کے تحت بیان کیا ہے:

1- Majnoon Gorakhpuri, 2- Ale Ahmad Suroor,
3- Ehtesham Husain, 4- Mumtaz Husain, 5- New Trends in Criticism, 6- Gopi Chand Narang, 7- Shamsur Rahman Faruqi

اگلے باب کا عنوان ''Progressive Poetry and Arbab-e-Zauq'' ہے۔ اس باب میں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا کے علاوہ ان شعرا کا ذکر بھی شامل ہے جو کسی تحریک یا حلقے میں شامل نہیں ہیں۔ مصنف نے ترقی پسند تحریک کی تنقید اور شاعری کو الگ الگ ابواب میں بیان کیا ہے، جس کی بظاہر ضرورت نہیں۔ کسی تحریک سے متعلق تمام تر مباحث کو ایک ہی باب میں محدود ہونا چاہیے۔ اس باب میں بائیس صفحات شامل ہیں اور اس باب کو مندرجہ ذیل ذیلی عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے:

1- Faiz, 2- Majaz, 3- Makhdum Mohiuddin, 4-Ali Sardar Jafri, 5- Jan Nisar Akhtar, 6- Sahir Ludhianvi, 7- Kaifi Azmi, 8- Halqah-e-Arbab-e-Zauq, 9- Noon Meem Rashid,

10- The Unattached

اٹھائیسویں باب کا عنوان ''New Generation Poets'' دیا گیا ہے۔ سات صفحات پر مشتمل اس باب میں تقسیم ہند کے شعرا کا ذکر ہے لیکن اس باب کے مطالعے سے صاف ظاہر ہے کہ مصنف کی توجہ صرف بھارت میں پیدا ہونے پر ادبی سرمائے کی طرف ہے۔ پاکستان میں سکونت پذیر بڑے اور قد آور شعرا کو نظر انداز کیا گیا ہے جو تاریخ ادب اردو لکھنے کا منصفانہ اور غیر جانبدارانہ انداز نہیں۔ (تفصیل اور دلائل آگے بیان کیے جائیں گے) اس باب میں کئی شعرا کے ضمنی ذکر کے علاوہ مندرجہ ذیل شعرا کا قدرے تفصیلی تذکرہ ہے:

1- Khalilur Rahman Azmi, 2- Nazish

انتیسواں باب جدید افسانوی ادب سے متعلق مباحث کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے اسی لیے اس کا عنوان ''Modern Fiction'' ہے۔ مصنف کی زیادہ تر توجہ افسانے کی طرف ہے جب کہ ضمنی طور پر مشہور اور معیاری ناولوں کی طرف بھی توجہ دی گئی ہے۔ اس باب میں موجود مباحث مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Prem Chand, 2- Krishan Chander, 3- Saadat Hasan Munto, 4- Rajender Singh Bedi, 5- Ismat Chughtai, 6- Aziz Ahmad, 7- Qurratulain Hyder, 8- Modern Novels

شاعری، افسانہ، ناول یا تنقید کے ساتھ ساتھ اردو ادب طنز و مزاح کا بھی گراں قدر و قابل ذکر سرمایہ رکھتا ہے۔ مزاح کی اس مستحکم روایت کے ابتدائی نقوش اردو ادب کے ارتقا کے اولین ادوار میں بھی پائے جاتے ہیں۔ ادب کے اس گوشے کو مصنف نے ''Humour and Stire'' کے عنوان سے تیسویں باب میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ گیارہ صفحات کے اس باب میں اردو طنز و مزاح کے ارتقائی سفر کے مختلف سنگ میل مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت بیان کیے گئے ہیں:

1- Before Avadh Punch, 2- Age of Avadh Punch, 3- Prose Humour, 4- Rashid Ahmad Siddiqui, 4- Patras Bukhari

اس باب کا عمومی جائزہ واضح کرتا ہے کہ مصنف نے جن عنوانات کو فہرست میں پیش کیا ہے

ان پر بھی کماحقہ بحث نہیں کی مثلاً رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری کے متعلق مباحث کو آٹھ دس جملوں میں سمیٹ دیا ہے۔ یہ طریقۂ کار نامناسب اور غیر مفید ہے۔

اکتیسویں باب میں مصنف نے اردو ادب کے مختلف گوشوں خصوصاً تحقیق سے متعلق سرمائے کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ باب آٹھ صفحات پر مشتمل ہے اور اس کا عنوان ''Research and Literary Miscellany'' ہے جب کہ کوئی ذیلی عنوان موجود نہیں ہے۔

گیارہ صفحات پر مشتمل بتیسویں باب میں مصنف نے اردو ادب کی مختلف منازل کے متعلق مفصل محاکمے کے علاوہ ستر کی دہائی کے بعد کے ادبی سرمائے کو عمومی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی کتاب کا یہ آخری باب ''Beyond the Seventies'' کے عنوان سے موسوم ہے۔

مندرجہ بالا دونوں ابواب انتشار کا شکار ہیں اور ان میں موجود مواد بکھرے بکھرے اندازِ تحریر کی وجہ سے مجموعی اور ٹھوس تاثر پیدا کرنے میں ناکام محسوس ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا تمام ابواب کا جائزہ لینے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصنف نے ابواب بندی کا قدرے غیر روایتی مگر کمزور انداز اختیار کیا ہے۔اگرچہ مصنف نے تقریباً تمام اصناف ادب کا جائزہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے مگر یہ کوشش غیر مربوط اور غیر منظّم ہے۔ ابتدائی ابواب روایتی انداز میں تقسیم شدہ ہیں۔ کہیں تحریکوں اور رجحانات کے لحاظ سے ابواب بندی کی گئی ہے تو کہیں شاعر یا ادیب کی انفرادی خصوصیات پیشِ نظر رکھی گئی ہیں۔ اسی طرح بعض ابواب مناسب مقامات پر نہیں ہیں۔ یعنی بعض ابواب کی تقسیم میں زمانی تقدیم و تاخیر کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔ بعض ایسے بھی ابواب سامنے آئے ہیں جن کی کوئی واضح توجیہ موجود نہیں ہے۔ اسی طرح بعض اہم تحاریک کو نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ گویا ابواب بندی کا مفصل جائزہ اس ابتدائی نتیجے کو مستحکم کرتا ہے کہ اس کتاب میں ابواب بندی کا کوئی واضح اور حتمی طریقۂ کار ہے نہ چند ابواب میں موجود مباحث کی حتمی توضیح کی جاسکتی ہے۔

ادب اردو کا ایک بڑا حصہ شاعری پر مشتمل ہے۔ خصوصاً اولین ادوار میں نثری سرمایہ نہ ہونے کے برابر ہے اور یہ سرمایہ بھی شاعری ہی کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ ابتدائی شعراء ادب کے ارتقائی سفر کی تفہیم کے لیے بنیاد کا کام دیتے ہیں اور یہ تفہیم ان کے کلام کو جانے بغیر ممکن نہیں۔ اسی اہم

ضرورت کے پیشِ نظر علی جواد زیدی نے مختلف شعرا کا تذکرہ کرتے ہوئے ان کے منتخب اشعار بھی پیش کیے ہیں لیکن اس ضمن میں بھی مصنف نے کوئی ایک انداز نہیں اپنایا۔ وہ کہیں تو انگریزی ترجمہ لکھنے پر اکتفا کرتے ہیں تو کہیں صرف اصل متن پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح کسی مقام پر وہ انگریزی ترجمے اور اردو متن کو سرے سے نظرانداز کرتے ہوئے اردو متن انگریزی رسم الخط میں دے دیتے ہیں، جس سے واضح ثبوت ملتا ہے کہ مصنف اشعار پیش کرتے ہوئے، متضاد منہجی رجحانات کا شکار رہے۔ بہتر طریقِ کار یہ تھا کہ اصل متن اور اس کا انگریزی ترجمہ دیا جاتا کیونکہ متن کا نمونہ بنیادی طور پر اسلوب کے مطالعے کے لیے دیا جاتا ہے اور یہ مطالعہ تب ہی ممکن ہے کہ جب اصل اردو متن سامنے ہو صرف ترجمے سے یہ مقصد پورا نہیں ہو سکتا۔

مصنف نے نمونۂ متن کی اہمیت کے پیشِ نظر مختلف شعرا کے کلام کے جو حصے شامل کیے ہیں، ان کی صحت اور درستی کی طرف توجہ نہیں کر سکے۔ بعض مقامات پر محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے کسی کتاب کے بجائے یاد داشت پر بھروسا کرتے ہوئے اشعار نقل کر دیے ہیں۔ خسرو یا وجہی کا تو ذکر ہی کیا، غالب و اقبال جیسے شعرا کے اشعار بھی غلط متن کے ساتھ نقل کیے گئے ہیں۔ ذیل میں ترتیب وار چند مثالیں اور صحیح متن پیش کیا جاتا ہے:

غلط	درست
آج لگن اس زباں موں، اس چھنداں سوں، نظم ہور نثر ملا کر نہیں بولیا۔ دانش کے تیشے سوں، پہاڑ الٹایا تو یہ شیر میں پایا تو یوی نوی بات پیدا ہوئی [19]	آج لگن، کوئی اس جہان میں، ہندوستان میں ہندی زبان سوں، اس لطافت، اس چھنداں سوں، نظم ہور نثر ملا کر گلا کر یوں نیں بولیا۔ ...... دانش کے تیشے سوں پہاڑ اں الٹایا، تو یو شیر یں پایا۔ تو یو نوی باٹ پیدا ہوئی [20]

غلط	درست
چھپی رات اجالا ہوا دیس کا	چھپی شب اجالا ہوا دیس کا
لگیا جگ کرن سیو پرمیس کا	لگا جگ کرن سیو پرمیس کا

جو آیا جھلکتا سورج دات کر
اندھیرا جو تھا سو گیا رات کر
سورج یوں ہے رنگ آسمانی لیے
کہ کھلیا کمل پھول پانی لیے[21]

جو آیا جھمکتا سورج داٹ کر
اندھارا جو تھا سو گیا نھاٹ کر
سورج یوں ہے رنگ آسمانی منے
کہ کھلیا کمل پھول پانی منے[22]

غلط

اٹھ گیا بہمن و دی کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اردی نے کیا صحن چمن مستاصل
قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پات سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ
آب جو قطع لگی کرنے زمیں پر مخمل
تارِ بارش سے لپھاتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہناتے ہیں اشجار کو ہر سو بادل
آب جو گرد چمن طعمۂ خورشید سے ہے
خط گلزار کے صفحے پہ طلائی جدول[23]

درست

اٹھ گیا بہمن و دی کا چمنستان سے عمل
تیغِ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعت نو روز کے ہر باغ کے بیچ
آب جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
تارِ بارش میں پروتے ہیں گہر ہائے تگرگ
ہار پہنانے کو اشجار کے ہر سو بادل
آب جو گرد چمن لمعۂ خورشید سے ہے
خط گلزار کے صفحے پہ طلائی جدول[24]

غلط

منہ چاند کے سے ٹکڑے تن گورے گورے پیارے
پریوں سے بھر رہے ہیں منجدھار اور کنارے
کتنے کھڑے ہی تیریں اپنا دکھا کے سینہ
سینہ چمک رہا ہے ہیرے کا جوں نگینہ [25]

درست

منہ چاند کے سے ٹکڑے تن گورے پیارے پیارے
پریوں سے بھر رہے ہیں منجدھار اور کنارے
کتنے کھڑے ہیں پیریں اپنا دکھا کے سینہ
سینہ چمک رہا ہے ہیرے کا جوں نگینہ [26]

غلط

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

درست

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں رلائے کیوں	روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں
زندگی اپنی اسی ڈھب سے جو گذری غالب	زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے	ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی	ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہوں جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں؟	جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں ؟
حسد سے دل اگر افسردہ ہو، محو تماشا ہو	حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرم تماشا ہو
کہ چشم تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو [۲۷]	کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو [۲۸]

غلط	درست
جب اتنی خوبیاں موجود ہیں تو اے اکبر	جب اتنی نعمتیں موجود ہیں یہاں اکبر
برا ہی کیا ہے جو ساتھ اس کے ''ڈیم فول'' بھی ہے [۲۹]	تو حرج کیا ہے جو ساتھ اس کے ''ڈیم فول'' بھی ہے [۳۰]

غلط	درست
کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری	کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری
صدیوں رہا ہے دشمن دورِ جہاں ہمارا	صدیوں رہا ہے دشمن دورِ زماں ہمارا
تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی	تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخ تازہ پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا	جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائدار ہوگا
گرماؤ غریبوں کا لہو سوز یقیں سے	گرماؤ غلاموں کا لہو سوز یقیں سے
کنجشک فرد مایہ کو شاہیں سے لڑا دو	کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روٹی	جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشئہ گندم کو جلا دو	اس کھیت کے ہر خوشئہ گندم کو جلا دو
ہوا فاش اس طرح راز فرنگ	ہوا اس طرح فاش رازِ فرنگ
کہ حیرت میں ہے شیشہ باز فرنگ	کہ حیرت میں ہے شیشہ بازِ فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے	پرانی سیاست گری خوار ہے
جہاں میر و سلطاں سے بے زار ہے [۳۱]	زمیں میر و سلطاں سے بے زار ہے [۳۲]

غلط	درست
چند ہی روز، مری جان، فقط چند ہی روز	چند روز اور مری جان، فقط چند ہی روز
ظلم کی چھاؤں میں دم لینے پہ مجبور ہیں ہم	ظلم کی چھاؤں میں دم لینے پہ مجبور ہیں ہم
چند روز اور ستم سہہ لیں تڑپ لیں رو لیں	اور کچھ دیر ستم سہہ لیں تڑپ لیں، رو لیں
اپنے اجداد کی میراث ہے، معذور ہیں ہم	اپنے اجداد کی میراث ہے، معذور ہیں ہم
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ[۳۳]	مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ[۳۴]

اغلاطِ متن کے ساتھ ساتھ اس کتاب میں متن پیش کرنے کا طریقہ بھی درست نہیں اور نہ کوئی ایک طریقۂ کار ہی اپنایا گیا ہے۔ بعض مقامات پر اردو متن کو سرے سے نظر انداز کر کے محض ترجمہ لکھ دینے پر ہی اکتفا کیا گیا ہے جو بالکل درست نہیں کیونکہ نمونۂ کلام بنیادی طور پر کسی شاعر کے کلام کی تفہیم اور اسلوب کو سمجھنے کے لیے پیش کیا جاتا ہے اور یہ مقصد محض ترجمہ پیش کر دینے سے پورا نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح محض متن لکھ دینے سے بھی تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ چونکہ یہ کتاب انگریزی میں ہے اس لیے اردو نہ جاننے والے قارئین کے لیے متن کا انگریزی ترجمہ ضروری ہے۔ بعض مقامات پر اردو متن کو انگریزی رسم الخط میں پیش کر دیا گیا ہے جس کی بظاہر کوئی توضیح پیش نہیں کی جا سکتی۔

ذیل میں اس تضاد کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہے:

۱۔ صفحہ ۵ پر Modern Indian Languages کے زیرِ عنوان ایک قدیم دوہے کا متن نقل کرتے ہوئے، متن کو انگریزی رسم الخط میں پیش کیا ہے۔

۲۔ صفحہ ۲۳ پر امیر خسرو کا نمونۂ کلام پیش کرتے ہوئے اردو متن اور اس کا انگریزی ترجمہ پیش کیا ہے۔

۳۔ صفحہ ۲۵ پر امیر خسرؔو ہی کے نمونۂ کلام میں صرف اردو متن پر اکتفا کیا ہے۔

۴۔ صفحہ ۴۵ پر غواصؔی کی مثنوی کے ایک ٹکڑے کا محض انگریزی ترجمہ پیش کیا ہے۔

۵۔ صفحہ ۵۲ پر ولؔی کے کلام کا ٹکڑا اردو متن کے ساتھ دیا گیا ہے اور اس متن کو انگریزی کے ساتھ بھی پیش کیا گیا ہے۔

متن پیش کرنے کے لیے مناسب ترین طریقۂ کار یہ ہے کہ جس شاعر کا نمونۂ کلام پیش کرنا

درکار ہو، اس کا اردو متن اور متن کا انگریزی ترجمہ پیش کیا جائے۔ مصنف نے بعض مقامات پر اس طریقۂ کار کو بھی اپنایا ہے۔ لیکن تضاد اور عدم یکسانیت کی وجہ سے، متن پیش کرنے کے انداز پر تنقید کی جاسکتی ہے۔

تاریخ ادب لکھتے ہوئے کسی شاعر یا ادیب کی اہم ترین تصانیف اور تمام مجموعہ ہائے کلام کا ذکر نہ کرنا، شاعر یا ادیب کے ساتھ ہی نہیں، تاریخ ادب کے ساتھ بھی زیادتی ہے۔ خاص طور پر تاریخ میں نمایاں مقام رکھنے والے شعرا کا ذکر ان کے تمام مجموعوں کا حوالہ دیے بغیر نامکمل ہے۔ لیکن اس کتاب کا جائزہ ظاہر کرتا ہے کہ تاریخ ادب لکھتے ہوئے مصنف نے اس امرِ لازم کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھا ہے۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

مصنف شعرالعجم کے متعلق لکھتے ہیں:

> His *She'r-ul-Ajam* in four volumes will remain a monumental work on the principles of criticism.[۳۵]

لیکن شعرالعجم پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔[۳۶] اور بنیادی طور پر یہ اصولِ تنقید کی کتاب نہیں ہے۔ صرف چوتھی جلد کا کچھ حصہ اصول تنقید کے مباحث پر مشتمل ہے۔ اس کتاب میں شبلی نعمانی نے فارسی شاعری کی تاریخ ،اہم شعرا کے حالات زندگی اور تجزیۂ کلام پیش کیا ہے۔[۳۷]

اسی طرح مصنف نے ''ابھی تو میں جوان ہوں'' اور ''جاگ سوزعشق جاگ'' کو حفیظ کے بہترین فن پارے قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> In his last collection *Talkhabah-e-Shirin*, he gives some of his best pieces. "Abhi to Main Jawan Hoon" and "Jag Soze 'Ishq Jag" retain their freshness even after decades.[۳۸]

پہلی بات تو یہ ہے کہ تلخابۂ شیریں حفیظ کا آخری نہیں تیسرا مجموعہ ہے۔ حفیظ کا چوتھا مجموعۂ کلام چراغ سحر ان کی زندگی میں چھپ گیا تھا۔[۳۹] اس مجموعے پر سالِ اشاعت درج نہیں لیکن قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ حفیظ کے انتقال سے پہلے یعنی ۱۹۸۲ء سے پہلے چھپا ہوگا۔ مزید یہ کہ حفیظ

کے مجموعۂ کلام تلخابۂ شیریں کے سرورق پر بھی ''تیسرا مجموعہ'' ہی لکھا ہوا ہے، جس سے واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ چراغ سحران کا چوتھا اور آخری مجموعہ ہے۔

اسی طرح ''ابھی تو میں جوان ہوں'' حفیظ کے پہلے مجموعۂ کلام نغمہ زار میں شامل ہے۔[۴۰] ''اور جاگ سوزِعشق جاگ'' بھی تلخابۂ شیریں میں نہیں بلکہ دوسرے مجموعے سوز و ساز میں شامل ہے۔[۴۱]

فیض کے مجموعہ ہائے کلام کے متعلق مصنف لکھتے ہیں:

> He has four collections of poems *Naqsh-e-Faryadi*, *Dast-e-Saba*, *Zindan Namah* and *Dast-e-Tah-e-Sang*.[۴۲]

دست تہ سنگ کے بعد بھی فیض احمد فیض کے مزید چار مجموعے سروادیِ سینا، شامِ شہرِ یاراں، مرے دل مرے مسافر اور غبار ایام منظر عام پر آ چکے ہیں۔[۴۳] اسی سہل انگاری کا مظاہرہ صفحہ ۳۹۷ پر ن م راشد کی تصانیف کا ذکر کرتے ہوئے کیا گیا ہے۔ راشد کی کلیات[۴۴] میں ان کے چار مجموعے ماورا، ایران میں اجنبی، لامساوی انسان اور گماں کا ممکن شامل ہیں جب کہ علی جواد زیدی نے صرف پہلے تین مجموعوں کے ذکر پر اکتفا کیا ہے۔

صفحہ ۲۵۷ پر آغا حشر کے ڈراموں کی فہرست میں ان کے شہرۂ آفاق ڈرامے رستم و سہراب کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ جب کہ رستم و سہراب اور آغا حشر کا نام لازم و ملزوم ہیں۔

اغلاطِ متن کے ساتھ ساتھ مصنف نے بعض مقامات پر ''کسی کے شعر، کسی کے نام'' کا سا معاملہ بنا دیا ہے۔ مثال کے طور پر صفحہ ۱۱۵ پر مندرج شعر:

وہ صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں
اب جن کے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں

سوؔدا کا ہے۔ جب کہ اس شعر کا حوالہ کلامِ سوز میں دیا گیا ہے۔ مزید یہ کہ اس شعر کا متن بھی غلط ہے۔ کلیات سوؔدا میں یہ شعر اس طرح موجود ہے:

وے صورتیں الٰہی! کس ملک بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں[۴۵]

تاریخ ادب لکھتے ہوئے درست سنین کی فراہمی بھی ایک لازمی امر ہے۔ تاریخ لکھتے ہوئے کسی مؤرخ کو سب سے زیادہ جس امر میں محتاط ہونا چاہیے وہ صحتِ سنین ہے۔ تاریخ کی ارتقائی منازل میں درست سنین کسی ادبی تخلیق کی نہ صرف صحت اور مقام متعین کرتے ہیں بلکہ اس کی تفہیم اور ادبی ارتقا میں اس کی اہمیت کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ مختلف شعرا و ادبا کے سنینِ ولادت و وفات دوسرے ادبا پر ان کی زمانی تقدیم یا تاخیر کی خبر دیتے ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ کے سلسلے میں اتنی تحقیق ہوچکی ہے کہ متعدد شعرا اور ادیبوں کے سنینِ ولادت یا کم از کم سنینِ وفات متعین ہو چکے ہیں۔ اس تحقیق نے نئے آنے والوں کے راستے آسان اور کشادہ کر دیے ہیں۔ اس کے باوجود علی جواد زیدی نے اس راہ پر بہت سی ٹھوکریں کھائی ہیں۔ انھوں نے کہیں تو اس اہم ضرورت کو مکمل طور پر پورا کیا ہے اور کہیں اس سے بالکل ہی صرفِ نظر کر گئے ہیں۔ بعض مقامات پر بعض سنین بھی حیرت انگیز حد تک غلط ہیں۔

صفحہ ۴۹ پر ولی کی تاریخ وفات ۱۷۰۷ء بتائی گئی ہے لیکن صفحہ ۵۱ پر ولی کے کلام پر شاہ گلشن کی نصیحت کا اثر بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> This must have been during Shah Gulshan's last visit to Delhi around 1707.

اگر ولی کی تاریخ وفات ۱۷۰۷ء مان لی جائے تو گویا شاہ گلشن سے ملاقات کے بعد اسی سال ان کا انتقال ہوگیا۔ ایسی صورت میں شاہ گلشن کی نصیحت کا ان کے کلام پر کیا اثر ہوا ہوگا؟

حقیقت یہ ہے کہ ولی کی تاریخِ وفات غلط درج کی گئی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس سلسلے میں طویل بحث و تحقیق کے بعد ثابت کیا ہے کہ ولی کی وفات ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء سے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کے درمیانی عرصے میں ہوئی۔[۴۶]

اسی طرح علی جواد زیدی نے صفحہ ۱۱۳ پر میر سوز کا سال پیدائش ۱۷۲۱ء قرار دیا ہے۔ زاہد منیر عامر نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے بعنوان کلیات میر سوز (حصہ اول) میں ایک طویل بحث کے بعد ثابت کیا ہے کہ ایک آدھ برس کے امکانی تفاوت کے ساتھ میر سوز کی پیدائش ۱۱۲۸ھ بمطابق ۱۷۱۶/۱۷ء میں ہوئی۔[۴۷]

علی جواد زیدی نے صفحہ ۲۸۰ پر اکبر الٰہ آبادی کا سال پیدائش ۱۸۴۶ء قرار دیا ہے۔ مگر اکبر الٰہ آبادی کے سنہ ولادت کے بارے میں لکھتے ہوئے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے اپنی کتاب میں مختلف حوالوں کی مدد سے ثابت کیا ہے کہ ان کا سال ولادت شوال ۱۲۶۱ھ بمطابق اکتوبر ۱۸۴۵ء ہے۔ اس سلسلے میں وہ سب سے پہلی اور قطعی دلیل اکبر کے تاریخی نام خورشید عالم سے دیتے ہیں کہ خورشید عالم کے اعداد سے سنہ پیدائش ۱۲۶۱ھ نکلتا ہے، جو عیسوی سال ۱۸۴۵ء بنتا ہے۔[۴۸]

صفحہ ۳۷۱ پر احمد ندیم قاسمی کا سال پیدائش ۱۹۱۵ء بتایا گیا ہے، جب کہ ان کا اصل سنہ پیدائش ۱۹۱۶ء ہے۔[۴۹]

علی جواد زیدی نے جہاں سالِ ولادت رقم کرنے میں غلطی کی ہے وہیں کئی شعرا و ادبا کی وفات کے سال بھی غلط متعین کیے ہیں۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں:

اختر شیرانی کا سال وفات ۱۹۴۲ء بتایا گیا ہے (ص ۳۲۹) لیکن ۱۹۴۲ء میں ان کے والد حافظ محمود شیرانی کا انتقال ہوا تھا۔ اختر شیرانی نے اپنے والد کی وفات کے چھے سال بعد ۱۹۴۸ء میں وفات پائی۔[۵۰] صفحہ ۳۳۷ پر دیا گیا حسرت موہانی کا سالِ وفات ۱۹۶۱ء بھی درست نہیں۔ ان کا انتقال ۱۹۵۱ء میں ہوا۔[۵۱]

مصنف نے بعض جغرافیائی مقامات کو سمجھنے اور سمجھانے میں غلطی کی ہے جس کی وجہ سے ان کی تحقیق کا معیار مزید کمزور ہوگیا ہے۔ مثال کے طور پر صفحہ ۲۲ پر امیر خسرو کے بارے میں لکھتے ہیں:

> Amir Khusrau (1253/54–1325) was born in Delhi and not
> at Patiala in the district of Etah as believed earlier.

پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ مصنف ایک بالکل نئی تحقیق ظاہر کر رہے ہیں لیکن اس کی دلیل یا حوالے کو انھوں نے سرے سے نظر انداز کر دیا ہے۔ قدیم اور مسلمہ تحقیق کو جھٹلانے کے لیے کوئی ٹھوس دلیل ہونا امرِ لازم ہے۔ اس کے بغیر نئے دعوے کی کوئی اہمیت نہیں۔ دوسرا یہ کہ کسی بھی محقق نے امیر خسرو کی جائے ولادت پٹیالہ قرار نہیں دی بلکہ ان کی جائے ولادت ''پٹیالی'' (مومن آباد) ہے، جو ہندوستان میں اتر پردیش کے ضلع ایٹہ میں واقع ہے۔[۵۲] پٹیالی کا پٹیالہ سے کوئی تعلق نہیں۔

یہی غلطی انھوں نے صفحہ ۲۲۰ پر بھی دہرائی ہے۔ داغ کا تعلق انھوں نے فیروز پور سے بتایا ہے جب کہ وہ فیروز پور جھرکا سے تعلق رکھتے تھے جو دہلی اور راجستھان کی سرحد پر واقع ہے۔ فیروز پور جھرکا کے متعلق *The District and States Gazetteers of the Punjab* میں مندرجہ ذیل عبارت درج ہے:

> It's the headquarter of the southern tehsil of Gurgaon district.[۵۳]

علی جواد زیدی نے صرف مقامات ہی نہیں بعض تصانیف کے عنوانات بھی غلط درج کر دیے ہیں۔مثلاً اپنی کتاب کے صفحہ ۱۷۷ پر آغا ہجو شرف کی مثنوی کا عنوان فسانہ عجائب دیا ہے، جب کہ اس مثنوی کا اصل عنوان شکوہ فرنگ ہے۔[۵۴]

اسی طرح صفحہ ۲۰۳ پر امیر حمزہ کی کتاب کا نام رسالہ کائنات دیا ہے۔اس کتاب کا اصل عنوان رسالہ کائنات الجو ہے۔ کائنات اور کائنات الجو میں مطالب کا نمایاں فرق ہے۔ کائنات الجو کا مطلب فضا یا کرۂ ہوائی ہے۔ یہ بنیادی طور پر آب و ہوا اور جغرافیے سے متعلق کتاب ہے۔ کائنات الجو کا انگریزی ترجمہ atmosphere ہے نہ کہ universe (جیسا کہ مصنف نے بیان کیا ہے)۔ دراصل ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس رسالے کا اردو متن دیتے ہوئے لفظ ''الجو'' نظر انداز کر دیا تھا جس کی وجہ سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اوریئنٹل کالج میگزین کے جس شمارے میں یہ اردو متن چھپا اسی میں اس کے قلمی نسخے کا پہلا صفحہ بھی موجود ہے جس میں ''الجو'' کا لفظ واضح طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔[۵۵] اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ مصنف نے خود تحقیق کرنے کی بجائے دوسروں کی تحقیق پر انحصار کیا ہے اور سہل انگاری کا شکار ہوئے ہیں۔

اسی طرح بعض مصنفین کے نام لکھتے ہوئے غیر ذمہ دارانہ انداز میں غلط نام لکھ دیے ہیں جو کم از کم تاریخ کی کتاب کے لیے قطعی مناسب نہیں۔ مثلاً صفحہ ۴۲ پر احمد گجراتی کو احمد گجری لکھا گیا ہے۔[۵۶] اسی طرح صفحہ ۷۴ پر علی جیوگام دھنی کا نام علی جیو کام دھنی (Kamdhani) لکھا گیا ہے۔[۵۷] مصنف نے اس کتاب میں جگہ جگہ بے احتیاطی سے کام لیا ہے اور تحقیقی درستی کی طرف

خاطر خواہ توجہ نہیں دی ہے، جب کہ درست تحقیق، صحیح اور مستند تاریخ لکھنے کی عمارت کی بنیاد ہے۔ یہ بنیاد کج ہوگی تو پوری عمارت ٹیڑھی اور کمزور ہوجائے گی، جو مخالفانہ ہوا کا ہلکا سا جھونکا بھی برداشت نہ کرپائے گی۔ اس کتاب کے جائزے سے چند ایسی غلطیاں بھی سامنے آئی ہیں جو حیرت انگیز ہیں۔ مثلاً صفحہ ۱۲۲ پر لکھا ہے:

> The oldest extant original dastan in the north is *Qissah-e-Mehr-Afroz-o-Dilbar* by Isawikhan Khan written in 1709 Vikrami era which would correspond to 1647.

یہ دعویٰ قطعی غلط ہے۔ سب رس ۱۶۳۵ء میں لکھی گئی۔ اگر یہ داستان ۱۶۴۷ء میں لکھی جاچکی ہوتی تو تاریخ ادب میں اس کی بے حد اہمیت ہوتی اور سب رس کے ساتھ ہی یا فوراً بعد اس کا ذکر کیا جاتا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ تو پھر حقیقت کیا ہے؟ دراصل مصنف نے جو وکرمی سنہ پیش کیا ہے، اس میں سو سال کا فرق ہے۔ یہ سنہ ۱۸۰۹ ہے جو عیسوی سال میں بدلنے پر ۱۷۵۲ء بنتا ہے۔ جمیل جالبی کے مطابق یہ داستان ۱۷۳۹ء سے ۱۷۵۰ء کے قریب محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھی گئی۔[58]

انشاءاللہ خاں انشا کی نثری داستان رانی کیتکی کی کہانی ۱۸۰۴ء میں منظر عام پر آئی۔[59] جب کہ فورٹ ولیم کالج کے تحت میر امن کی کتاب باغ و بہار ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ مصنف نے یہی تاریخی تفصیل صفحہ ۱۲۴ پر بیان کی ہے۔ اس کے باوجود اسی صفحے کے ایک اور پیراگراف میں وہ دعویٰ کرتے ہیں کہ انشا نے سادہ نثر لکھنے کا آغاز کیا۔ گویا مصنف نے تاریخی حقائق جاننے کے باوجود، بغیر کسی دلیل کے انتہائی غلط فیصلہ دے دیا ہے، جو ان کی بے احتیاطی اور عدم توجہی کا بین ثبوت ہے۔

مصنف نے صفحہ ۱۶۸ پر دعویٰ کیا ہے:

> He (Dabir) was senior to Anis.

یہ دعویٰ تاریخی اعتبار سے غلط ہے۔ اپنی ہی کتاب کے صفحہ ۱۶۰ پر میر انیس کی تاریخ ولادت ۱۸۰۱ء کے قریب اور تاریخ وفات ۱۸۷۴ء کے دوران بتائی ہے جب کہ صفحہ ۱۶۸ پر مرزا دبیر کا سال پیدائش و وفات ۱۸۰۳ء اور ۱۸۷۵ء درج کیا ہے۔ اس شہادت کی روشنی میں انیس اور دبیر ہم عصر ثابت ہوتے ہیں۔

مصنف نے صفحہ ۱۷۳ پر ''Age of Masnavi'' کے زیرِعنوان انیسویں صدی کے مثنوی نگاروں کی ایک فہرست فراہم کرتے ہوئے بے‌نظیر شاہ کی جواہرِ بے نظیر کا ذکر میرحسن کی سحرالبیان سے پہلے کیا ہے۔ جب کہ میرحسن، بے‌نظیر شاہ (۱۸۳۲ء – ۱۹۶۳ء) پر تقریباً سو سال کا زمانی تقدم رکھتے ہیں۔[۶۰] مزید کہ بے‌نظیر شاہ کا شمار بیسویں صدی کے شعرا میں ہوتا ہے۔ ان کا ذکر میر حسن سے پہلے کرنا تو کجا ایک ہی مقام پر کرنا بھی نا مناسب ہے۔

صفحہ ۲۳۷ پر مصنف نے لکھا ہے کہ مقدمہ شعروشاعری کے بعد آزاد کی آبِ حیات منظرِعام پر آئی۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مقدمہ شعروشاعری ۱۸۹۳ء اور آبِ حیات اس سے تیرہ سال پہلے ۱۸۸۰ء میں تصنیف ہوئی۔[۶۱]

علی جواد زیدی نے عبدالرحمٰن بجنوری کی کتاب محاسن کلام غالب کے بارے میں لکھا ہے:

The Mahasin is the first major critical work on an important poet (Ghalib).[۶۲]

محاسن کلام غالب، غالب پر لکھی جانے والی پہلی اہم کتاب نہیں ہے۔ غالب پر پہلی اور اہم کتاب مولانا الطاف حسین حالی کی یادگارِ غالب (۱۸۹۶ء) ہے۔ اس کتاب سے غالب پر بحیثیت شاعر اور بعدازاں بحیثیت نثر نگار تحقیق وتنقید کا آغاز ہوا جو آج تک جاری و ساری ہے۔[۶۳]

مصنف نے مختلف شعرا کے حالاتِ زندگی بیان کرتے ہوئے بھی کوتاہی اور بے احتیاطی سے کام لیا ہے۔

صفحہ ۲۷۹ پر تحریر کیا ہے:

He (Hali) returned to Dehli to get a berth in Dehli College.

حالی کا دہلی کالج سے کوئی تعلق نہیں رہا۔ دہلی واپس آنے کے بعد وہ اینگلو عربک اسکول میں عربی کی تدریس کے فرائض سرانجام دیتے رہے۔[۶۴]

مصنف کے مطابق فیض احمد فیض لاہور کے ایک کالج کے پرنسپل رہے ہیں۔ جب کہ لاہور میں، مدرس کے طور پر، فیض کا تعلق صرف ہیلی کالج (۱۹۴۰ء – ۱۹۴۲ء) سے تھا۔ البتہ عبداللہ ہارون

کالج کراچی میں انھوں نے پرنسپل کے طور پر خدمات انجام دیں۔[۶۵]

نصرتی کے حالات زندگی بیان کرتے ہوئے علی جواد زیدی نے صفحہ ۴۹ پر نصرتی کو برہمن زادہ بتایا ہے۔لیکن مولوی عبدالحق اپنی کتاب میں ثابت کر چکے ہیں کہ نصرتی برہمن نہیں تھا اس کے آباو اجداد مسلمان تھے۔اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

> بعد کے بعض تذکرہ نویسوں نے بھی گارساں دتاسی کے اس بیان کی بنیاد پر اسے برہمن لکھ دیا ہے۔ اس کتاب کے متعدد نسخے میری نظر سے گذرے ہیں۔ ان میں کہیں اشارتاً بھی ایسی کوئی بات نہیں ہے کہ جس سے یہ استنباط کیا جائے کہ نصرتی برہمن تھا۔ بلکہ خود نصرتی نے اپنے متعلق گلشن عشق میں ایک آدھ جگہ جو سرسری ساذکر کیا ہے، اس سے اس قول کی تردید ہوتی ہے حضرت بندہ نواز گیسودراز کی مدح میں لکھتے لکھتے ایک شعر یہ لکھا ہے:
>
> بحمداللہ کرسی پہ کرسی مری
> چلی آئی ہے بندگی میں تری
>
> یہاں کرسی سے مراد پیڑھی یا پشت ہے یعنی میں پشت در پشت یا نسلاً بعد نسل تیری بندگی میں ہوں۔اس سے ظاہر ہے کہ اس کے باپ دادا مسلمان تھے۔[۶۶]

صفحہ ۲۷ پر علی جواد زیدی نے پہلے صاحب دیوان شاعر کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے قلی قطب شاہ اور فائز کے ساتھ ساتھ فضل علی افضل کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> The recent discovery and publication of a full *Kulliyat* of Syed Fazle Ali Afzal (1664 – 1734) a Jagirdar of Bahadurgarh, brings forward another claimant to seniority. He had compiled his first *divan* in 1688-1689.

نعیم تقوی نے کلیات افضل کے عنوان سے فضل علی افضل کا کلام مرتب کر کے شائع کیا ہے۔ ان کے بقول افضل ۱۶۶۴ء میں پیدا ہوئے اور ۱۷۳۴ء میں رحلت کی۔لیکن اس دعوے کے حق میں انھوں نے کوئی دلیل دی ہے نہ کوئی ثبوت۔ حد یہ ہے کہ کوئی حوالہ تک موجود نہیں ہے کہ یہ سنین انھوں نے کہاں سے اخذ کیے۔ اس کتاب کے مقدمے میں انھوں نے دعویٰ کیا ہے کہ افضل جیسے

باکمال شاعر دو تین ہی تھے۔ حد یہ کہ وہ ولی دکنی کے مدمقابل تھے اور وہ ولی دکنی کے دوست بھی تھے۔ مزید یہ کہ ۲۵ برس کی عمر میں انھوں نے اپنا پہلا دیوان (۱۱۰۰ھ) مکمل کرلیا جب کہ دوسرا دیوان ۱۱۶۰ھ میں مکمل کیا۔ اس کے بعد وہ سات سال تک زندہ رہے۔ اس طرح کلیات میں اضافہ ہوتا رہا۔ لیکن اس دعوے کا بھی کوئی ثبوت یا حوالہ موجودنہیں ہے۔ کیا یہ ممکن تھا کہ شمالی ہند کا اتنا بڑا شاعر تذکرہ نگاروں کی نظر سے اوجھل رہے اور کسی ایک تذکرہ نگار نے بھی ان کا ذکر کرنے کی ضرورت محسوس نہ کی اور نعیم تقوی سے پہلے کسی محقق کو اس بڑے اور پہلے صاحبِ دیوان شاعر کے بارے میں کسی قسم کی کوئی خبر نہ مل سکی۔

نعیم تقوی نے یہ حوالہ بھی نہیں دیا ہے کہ انھیں کلیاتِ افضل کا مخطوطہ کہاں سے ملا۔ نہ اس کتاب میں مخطوطے کے کسی صفحے کا کوئی عکس موجود ہے۔ مقدمے میں افضل کے حالاتِ زندگی اس طرح بیان کیے گئے ہیں جیسے کسی جدید شاعر کے بارے میں جانے بوجھے اور آنکھوں دیکھے حالات لکھے جاتے ہیں۔ اتنے قدیم شاعر کے حالاتِ زندگی اس قدر صحت اور جزئیات کے ساتھ معلوم ہونا ایک تعجب انگیز امر ہے مگر ماخذ کا ذکر ناپید ہے۔

مندرجہ بالا شواہد کی وجہ سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ کلیات افضل بہت بعد کے کسی شاعر کا کلام ہے۔ علی جواد زیدی کے ہاں اس کتاب کے ذکر سے اتنا ضرور ثابت ہوتا ہے کہ ان کی نظر تازہ ترین تحقیقی کام پر بھی ہے اور وہ اس میدان کے نئے ''شہ سواروں'' سے بھی واقفیت رکھتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں انھوں نے مواد کی صحیح چھان پھٹک نہیں کی۔

اس کتاب کا تحقیقی جائزہ ظاہر کرتا ہے کہ مصنف یہ کتاب لکھتے ہوئے تحقیق کے میدان میں وقت اور توجہ صرف نہیں کر سکے اور نہ محققانہ فرائض سائنسی انداز میں کماحقہ نبھا سکے ہیں۔

تحقیق کی طرح تنقید کا بھی کوئی فیصلہ حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ کسی واقعے کی تفہیم و توضیح میں خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ ناقد کی شخصیت، پسند و ناپسنداور ناقدانہ معیار بھی کارفرما ہوتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات جدید تحقیق، قدیم تنقیدی فیصلوں کو بدل کر رکھ دیتی ہے، جس کی واضح اور روشن مثال غالب کی درج ذیل غزل ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

اس غزل کے بارے میں قدیم محققین کا خیال تھا کہ یہ ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں سے متاثر ہو کر لکھی گئی۔ اسی تحقیق کی بنا پر اس غزل کی تفہیم و توضیح کی جاتی رہی۔ یہاں تک کہ ناقدانہ مضامین بھی لکھے گئے۔ لیکن جدید تحقیق نے ثابت کر دیا ہے کہ یہ غزل ۱۸۵۷ء سے تقریباً بیس سال پہلے لکھی جا چکی تھی۔ اس تحقیق سے قدیم تنقید ایک سطح پر غلط ہو کر رہ گئی۔ گویا تحقیق و تنقید دو ایسے دائروں کی طرح ہیں جن میں کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی نکتہ ضرور مشترک ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود سوال اٹھتا ہے کہ کیا ادبی مؤرخ کو نقاد ہونا چاہیے؟ دراصل مؤرخ کا کام واقعات کو زمانی ترتیب کے ساتھ اس طرح پیش کرنا ہے کہ تاریخ کی ارتقائی منازل کے مختلف نمایاں مراحل واضح طور پر ابھر کر سامنے آ جائیں لیکن یہ مؤرخ کی ناقدانہ بصیرت ہی ہے جو اسے بے شمار سنگ ریزوں میں سے جوہر پرکھنے کی صلاحیت عطا کرتی ہے۔ کون سا واقعہ کس حد تک اہم ہے اور تاریخ میں اس کا مقام کہاں اور کیا ہے۔ یہ جاننا مؤرخ کا تنقیدی معیار ہے۔ جس قدر مؤرخِ ادب کی تنقیدی بصیرت مضبوط اور معیاری ہوگی، اسی قدر منظّم اور تحقیقی اعتبار سے مضبوط تاریخ سامنے آئے گی۔

علی جواد زیدی نے تاریخِ ادب کو موضوع بنایا ہے جس کے لیے تحقیق اور تنقید دونوں کی یکساں اہمیت ہے، اس لیے انھوں نے متعدد مقامات پر اپنی تنقیدی بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے بعض تنقیدی فیصلوں اور آرا کا اظہار کیا ہے۔ ان آرا میں سب سے اہم لکھنؤ اور دہلی کے مروجہ دبستانوں کی تقسیم کو رد کرنا ہے۔ اپنی کتاب کے ساتویں باب ''After The Great Trio'' میں No Separate Schools کے زیرِعنوان لکھتے ہیں:

> I have tried to survey the literary scene in its entirety because there was neither a break from the past nor divergence of movement in opposite directions to justify localised treatment. Those who established the new literary centre at Lucknow were the giants of the old Dehli centre.[۶۷]

علی جواد زیدی کے اس اقتباس سے قیاس کیا جاتا ہے کہ دبستانوں کی تقسیم رد کرنے کے معاملے میں وہ سید عابدعلی عابد سے متاثر ہیں۔ یہ بحث سب سے پہلے سید عابد نے چھیڑی تھی۔ اپنے چندطویل مضامین میں انھوں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی تقسیم محض اختراعی ہے اور اس کی کوئی خارجی حیثیت وحقیقت نہیں ہے۔ بعد میں بھی وہ اس نقطۂ نظر کے حامی رہے۔ اپنے اس دعوے کے حق میں انھوں نے جو دلائل پیش کیے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

ا۔لکھنوی دبستان کوئی مستقل، قائم بالذات دبستان نہیں ہے، نہ یہ کسی نئی ادبی تحریک سے عبارت ہے۔

۲۔ دکنی دبستان کے بعد اردو کی شعری تخلیقات کا تعلق اصلاً دہلوی دبستان ہی سے رہا ہے۔ نام نہادلکھنوی دبستان، دہلوی دبستان ہی کی ایک شاخ ہے۔

۳۔لکھنوی دبستان کی جو خصوصیات گنوائی جاتی ہیں وہ کم و بیش تمام دہلوی شعرا میں پائی جاتی ہیں،فرق صرف کمیت کا ہے، کیفیت کا نہیں اور ظاہر ہے کہ مدارِ امتیاز کیفیت ہوتی ہے کمیت نہیں۔

۴۔ نیا دبستانِ شعرتب وجود میں آتا ہے کہ محرکاتِ شعرگوئی بدل جائیں، روایتِ شعری کے علائم و رموز بدل جائیں۔ زبان کا مزاج بدل جائے۔ مضامین کی نوعیت میں تغیر پیدا ہو جائے۔ لہجے میں ایسی امتیازی خصوصیات پیدا ہو جائیں کہ نئے دبستان کی تمام تخلیقات بہ یک نظر پہچانی جاسکیں۔ ظاہر ہے کہ لکھنوی شعرا کا کلام اس کسوٹی پر پورا نہیں اترتا۔

۵۔لکھنؤ میں شعری تخلیقات نے جو رنگ اختیار کیا اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنؤ کے جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی کوائف ایک حدتک دہلوی کوائف کے عکس بردار تھے اور ایک حدتک دہلوی کوائف سے مختلف۔لکھنوی اور دہلوی دبستانوں میں جو اختلاف رہا وہ اس نوعیت کا ہے کہ ایک دبستان کے دو شاعروں میں بھی پایا جاتا ہے۔[۶۸]

عابدعلی عابد کے ان دلائل سے جہاں کسی قدر اتفاق کیا جاسکتا ہے وہیں ان سے اختلاف کی بھی بہت گنجائش موجود ہے۔ جدید دور میں جب کہ دنیا ایک عالمی گاؤں کی شکل اختیار کر گئی ہے، علاقائی بنیادوں پر دبستانوں کی تقسیم ایک بےمعنی سا امر ہے، اب مختلف تحریکیں اور ان کے اثرات ہی

شعرا کی حد بندی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ لیکن میؔر و سوؔدا اور ان کے معاصرین کا دور ایسا تھا کہ جب مختلف علاقے، مختلف سیاسی و معاشی حالات کی بنا پر مخصوص معاشرتی و ادبی رجحانات کے حامل ہوا کرتے تھے۔

علاقائی عصبیت کی بنا پر ایک مقام کے شعرا، دوسرے مقام کے شعرا سے ممتاز ہونے کے لیے ہمہ وقت کوشاں رہتے تھے۔ ایسی صورت میں یہ امر لازم نہیں ہوسکتا کہ کوئی دبستان کسی نئی ادبی تحریک ہی سے شروع ہو۔ تاریخ ادب کا جائزہ بتاتا ہے کہ میؔر و سوؔدا کی اودھ آمد کے بعد اور یہاں کے مخصوص معاشی حالات کی بنا پر اودھ کا علاقہ، ادبی مرکز کے طور پر تیزی سے ابھرتا چلا گیا۔ یہ بالکل درست ہے کہ اودھ کو شاعری کی طرف مائل کرنے والے نمائندہ شعرا دہلی ہی کے تھے لیکن رفتہ رفتہ اودھ خصوصاً لکھنؤ میں شعرا کی ایسی کھیپ سامنے آ گئی جو شعوری طور پر دہلی کے شعرا سے الگ اپنی شناخت بنانا چاہتی تھی۔ یوں ان ہی شعرا کی بدولت لکھنوی دبستان، جو ابتداً دہلی دبستان ہی کی ایک شاخ تھا، علاحدہ اور قائم بالذات دبستان کی صورت میں رواج پذیر ہوگیا۔ اس دبستان کے مزاج و مضامین کی نوعیت تبدیل ہوئی۔ روایت شعری کے علائم و رموز بدل گئے۔ منفرد اور سنگلاخ زمینوں کا استعمال شروع ہوا۔ خارجیت پر زور دیا گیا۔ شاعری الفاظ کا گورکھ دھندا بن کے رہ گئی اور لہجے میں ایسی امتیازی خصوصیت پیدا ہوگئی کہ نئے دبستان کی تمام تر تخلیقات بہ یک نظر پہچانی جانے لگیں۔ اس قسم کی شاعری کا اثر دہلوی دبستان میں بھی نظر آتا ہے۔ لکھنؤ میں خارجیت اور مضمون آفرینی غالب رجحان تھا جب کہ دہلی کے چند ایک شعرا ہی اسے ذاتی طور پر اپنا رہے تھے۔ ادب میں فیصلہ غالب رجحانات کی بنا پر کیا جاتا ہے۔ اقبال کو ''رومانوی تحریک'' کا علمبردار قرار نہیں دیا جاسکتا کیونکہ وہ اپنے مزاج کے ایک رخ میں رومانوی تھے۔ مذکورہ تحریک کی مخصوص رومانویت ان کا غالب رجحان نہیں تھا۔ اسی طرح میرا جی غزل گو شاعر کے طور پر نہیں ابھرتے حال آنکہ ان کی کلیات میں غزلوں کی بھی خاصی تعداد موجود ہے۔

لکھنؤ اور دہلی کے معاشی اور معاشرتی حالات میں بھی نمایاں فرق موجود تھا۔ جس زمانے میں دہلی کا سہاگ غیروں کے ہاتھوں اجڑ رہا تھا، اسی وقت اودھ کے نوابین دادِ عشرت دے رہے تھے۔

شعرا اور ادبا کو درباری سرپرستی حاصل تھی۔ ''بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست'' پورے اودھ کا مجموعی مزاج بن چکا تھا۔ اودھ کے اس ادبی منظر نامے میں جو دو موضوعات ابھر کر سامنے آئے وہ مذہب اور عورت تھے۔ تصوف دہلوی شعرا کا بھی دل پسند موضوع تھا اور وہ ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' کے قائل تھے لیکن وہاں اس روایت کو بہت استحکام حاصل تھا۔ مزید یہ کہ تصوف کی اس روایت نے دہلوی شعرا کے کلام میں رمزیت و ایمائیت اور متانت بھی پیدا کر دی تھی جس سے لکھنوی شعرا کا لہجہ عموماً عاری ہے۔ لکھنو میں تصوف یا مذہب کی روایت شعری کے متعلق علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

> Even so, the divan of poets, great and small, are full of formal mystic and ethical verses that give us the language of the missionary and not his worth.[۲۹]

اسی طرح عورت لکھنوی معاشرے پر چھائی ہوئی ملتی ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ شجاع الدولہ کے زمانے سے عورت کو اس معاشرے میں اہمیت حاصل ہونا شروع ہوئی۔ نوابوں اور درباروں پر بیگمات کا اثر و رسوخ اس حد تک بڑھ گیا کہ وہ در پردہ کاروبارِ سلطنت چلانے لگیں۔ طوائف کو مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی۔ طوائف کا گھر ایک ادارے کی حیثیت حاصل کر گیا جہاں لوگ کسبِ تہذیب کے لیے جایا کرتے۔ لوگوں کے لیے طوائفوں کے ہاں جانا معاشرتی پابندی کی طرح قابلِ قبول تھا۔ شجاع الدولہ کے ساتھ بھی ہمہ وقت ڈیرہ دار طوائفیں رہا کرتیں۔ اس کے درباری بھی اس معاملے میں کسی سے کم نہ تھے۔ بعد میں بھی یہ سلسلہ جاری رہا اور ایک زمانہ ایسا آ گیا جب نصیرالدین حیدر جیسے نواب خود عورت کا روپ دھار کر عورتوں میں بیٹھنا زیادہ پسند کرتے تھے۔ اسی وجہ سے لکھنؤ کی شاعری میں عورت کا ذکر بہت ہونے لگا۔ عورت کے زیور کپڑے، بناؤ سنگھار کی اشیا، وصل کا بے حجابانہ بیان، یہاں تک کہ معشوق کے جسمانی اعضا کا ایسا ذکر ملتا ہے، جن سے دہلی کے شعرا کا کلام عموماً خالی ہے۔ اسی زنانہ پن کی ایک شکل ریختی ہے۔ جسے انشا، جرات، اور رنگین نے شروع کیا اور جس کا نقطۂ عروج جان صاحب تھے جو مشاعروں میں ''ڈپٹا'' اوڑھ کر اور عورت بن کر شعر پڑھا کرتے تھے۔ جب کہ دہلی کے شعرا میں مقابلتاً یہ رجحان کم ہے۔ عورت اور معشوق کی بات ڈھکے چھپے انداز میں کی

جاتی ہے۔عورت صرف عیش و نشاط کی شے نہیں بلکہ دل کے تاروں کو چھو لینے والا جیتا جاگتا احساس ہے۔ خارجی مضامین کی بجائے داخلی احساسات کی ترجمانی کو دہلی کے شعرا نے مقدم جانا۔ اسی طرح لفظی طوطا مینا بنانے کی جو روایت لکھنوی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے وہ دہلوی شعرا میں بالعموم موجود نہیں خاص طور پر دہلی کے شعرا سنگلاخ زمینوں کے استعمال سے اجتناب کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اصل اہمیت مضمون اور خیال کی ہے نہ کہ الفاظ کی۔ یہی وجہ ہے کہ دہلی میں زبان کی صفائی اور الفاظ کا بہاؤ لکھنؤ کے مقابلے میں کہیں بڑھ کر ہے۔ یوں لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی تقسیم کو محض ''مصنوعی افتراق'' کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔خواجہ محمد زکریا نے اپنے مضمون میں مختلف حوالوں کی مدد سے ثابت کیا ہے کہ اردو ادب کے اولین نقاد بھی دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کی تقسیم پر متفق تھے۔[۷۰]

اصل اہمیت اس سوال کی ہے کہ دہلوی دبستان کے نمائندہ شعرا کون ہیں اور اسے کن ادوار کو محیط سمجھا جاسکتا ہے؟ دراصل، ادب میں سائنسی حقائق کی طرح کوئی واضح حد فاصل نہیں کھینچی جاسکتی۔ علی جواد زیدی بھی اس حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> The literary trends are too diffused and diversified to be compressed into water-tight compartments of a specific school.

حقیقت یہ ہے کہ لکھنوی دبستان کے عروج کے ساتھ ہی دہلوی شعرا پر بھی یہی رنگ چھانے لگا اور آہستہ آہستہ دونوں دبستانوں کا امتیاز ختم ہو گیا۔

ولی سے پہلے شمالی ہند میں سنجیدہ ادب کا سرمایہ نہ ہونے کے برابر تھا۔ ولی کے دیوان کی دلی میں آمد سے، ایہام گوئی کی تحریک کا آغاز ہوا جو پچیس برس تک چھائی رہی لیکن اسے بھی سنجیدہ شاعری قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اتنا ضرور ہے کہ لفظوں کے اس گورکھ دھندے نے زبان کی صفائی اور ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ایہام کے خلاف ہونے والی تحریک سے دورِ اصلاح کا آغاز ہوا ہے جس کے نمائندہ شعرا حاتم اور مظہر جانِ جاناں ہیں۔ ان ہی کے معاصر شعرا سے شاعری میں نئے مضامین، سلاست، روانی اور سادگیِ لفظ و بیاں کی تحریک کا آغاز ہوا۔ یہی خصوصیات دہلوی دبستان کا طرۂ امتیاز ہیں۔ اسی لیے میرؔ و سوداؔ کا دور دہلوی دبستان کے آغاز و عروج کا دور ثابت ہوتا ہے۔ اس کے بعد

مصحفی، انشا، جرات، میر حسن وغیرہ کا دور آتا ہے۔ ان شعرا کا بنیادی تعلق دہلی سے تھا۔ لیکن یہ ہجرت کر کے لکھنؤ چلے گئے اور ان کی شاعری کا عروج لکھنؤ میں ہوا۔ مزید یہ کہ ان ہی کے دور میں لکھنوی دبستان کے ابتدائی خدوخال مستحکم ہونا شروع ہوئے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں دونوں دبستانوں کی خصوصیات کا امتزاج ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے دور کو دبستانِ دلی کا دور قرار نہیں دیا جاسکتا۔ لارڈ لیک کی فتح دلی کے بعد دہلی ایک دفعہ پھر آباد ہوئی اور غالب و مومن جیسے شاعر پیدا ہوئے۔ دوسرے درجے کے شاعروں میں شیفتہ، نسیم دہلوی، تسکین، ممنون، ظہیر وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ شاہ نصیر، ظفر اور ذوق بھی اسی عہد میں ہوئے لیکن مزاج کے لحاظ سے وہ لکھنؤ کے زیادہ قریب تھے۔ ذوق کے ہاں صرف زبان دلی کی ہے اور شاہ نصیر تو ہیں ہی گویا دلی کے ''ناسخ''۔

اس دور میں دہلی اور لکھنؤ کی خصوصیات شاعری ایک دوسرے میں ضم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اس دور کے چند نمائندہ شعرا مثلاً ذوق، شاہ نصیر وغیرہ لکھنویت سے حد درجہ متاثر نظر آتے ہیں۔ غالب اپنی انفرادیت کی بنا پر دونوں دبستانوں سے ممتاز ہیں جب کہ مومن دہلوی دبستان کے عکاس محسوس ہوتے ہیں۔ بہرحال اس دور کو دونوں دبستانوں کا نقطۂ انطباق کہا جاسکتا ہے۔

گویا دہلوی دبستان اپنی تمام تر خصوصیات میں میر و سودا کے دور تک محدود ہے اور غالب و مومن کے دور تک دونوں دبستانوں کا افتراق بہت حد تک ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ فیصلہ دینا مناسب نہیں کہ دونوں دبستانوں میں سرے سے کوئی اختلاف موجود ہی نہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے اپنے مضمون ''لکھنؤ کا دبستانِ شاعری'' میں بجا طور پر لکھا ہے:

> دبستانوں کا اختلاف اگر واضح انداز میں دیکھنا ہو تو دونوں علاقوں کے دوسرے درجے کے شاعروں کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ اول درجے کے شعرا میں دبستان کی بعض خصوصیات ہوسکتی ہیں لیکن ان میں انفرادیت اس قدر ہوتی ہے کہ سرسری نظر سے دیکھیے تو وہ اپنے دبستان سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں۔ مثلاً سودا دلی کے دوسرے شاعروں سے بہت حد تک الگ نظر آتا ہے۔ اسی طرح آتش میں ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جو اسے لکھنوی دبستان سے الگ کرتی ہیں۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ بڑے شاعر ماورائے دبستان ہوتے ہیں مگر جب دوسرے درجے کے شعرا کا مطالعہ کیا

جائے تو ایک اور دنیا نظر آتی ہے۔ رندؔ، صباؔ، بحرؔ، برقؔ، امانتؔ، وزیرؔ، وغیرہ کی غزلیں ایک دوسرے سے اس قدر ملتی جلتی ہیں کہ اگر مقطعے کاٹ کر ایک دوسرے میں ملا دیجیے تو الگ الگ کرنی دشوار ہوجاتی ہیں۔ یہی رنگ دلی کے دوسرے درجے کے شعرا میں نظر آتا ہے۔ یقینؔ،تاباںؔ، بیاںؔ، فغاںؔ، بیدارؔ وغیرہ کی غزلیں آپس میں بہت حد تک ملتی جلتی ہیں مگر لکھنؤ اور دلی کے ان شعرا کے کلام کو ایک دوسرے میں ملا دیجیے تو جس شخص کو دونوں دبستانوں کی خصوصیات کا علم ہے وہ انھیں باآسانی الگ الگ کر لے گا۔[۱۷]

عام طور پر تواریخ کی کتاب میں حوالہ لکھنے یا حواشی کو زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی۔ محققین دعوے پر دعویٰ کرتے چلے جاتے ہیں لیکن کسی ایک کے حق میں بھی دلیل یا ثبوت فراہم نہیں کرتے۔ بعض اوقات دوسروں کے مضامین تک اخذ کر لیے جاتے ہیں۔ یہ طریقۂ کار درست نہیں۔ قدیم تذکروں اور تواریخ کی کتب میں یہ عیب بہت نمایاں ہے۔ یہاں تک کہ مولوی عبدالحق جیسا محقق بھی کئی مقامات پر اس کوتاہی سے مبرا نظر نہیں آتا۔ ان کے مقابلے میں حافظ محمود شیرانی کی کوئی تحقیق حوالے کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ تواریخ کی جدید کتب مثلاً جمیل جالبی کی تاریخ ادب حصہ اول، دوم اور سوم تحقیقی معیار کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ جمیل جالبی نے اپنی معلومات کے تمام تر ذرائع کو پوری احتیاط اور توجہ کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن علی جواد زیدی کی زیرِ نظر کتاب سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف نے تحقیق کے اس لازمے پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی۔ یہ ان کی تحقیقی کمزوری تو نہیں البتہ یہ اعتراض ضرور کیا جاسکتا ہے کہ انھوں نے بے شمار مقامات پر بہت اہم دعوے کیے ہیں لیکن اپنی معلومات کے ذریعے کا حوالہ نہیں دیا۔

اسی طرح جہاں کسی محقق کی تحقیق سے فائدہ اٹھایا، وہاں بھی صرف محقق کا نام لکھ دینا ہی کافی سمجھا ہے۔ اس کی مثالیں جگہ جگہ مل جاتی ہیں۔ مثلاً جیسا کہ ''تحقیقی جائزہ'' میں بیان ہوا کہ مصنف نے امیر خسرو کی جائے ولادت دہلی کو قرار دیا ہے۔ یہ ایک بہت بڑا اور مسلمہ تحقیق کو رد کر دینے والا دعوی ہے۔[۴۷] اس کے باوجود مصنف نے نہ تو کوئی دلیل دی ہے اور نہ اس دعوے کی تائید میں کوئی ثبوت پیش کیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے یہ بھی نہیں لکھا کہ یہ معلومات انھوں نے کہاں سے اخذ کیں۔

اسی طرح پریم چند کی پہلی مطبوعہ کتاب سوزِ وطن کے جلائے جانے کا واقعہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> Another version is that Munshi Dia Narain Nigam (editor of Zamana) himself did the job of destroying the printed copies without allowing the police to intervene.[۷۳]

اس دعوے کے حق میں بھی کوئی دلیل یا ثبوت ہے نہ معلو مات کے ذرائع کا حوالہ، جس سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ بیان ان کی ذاتی بصیرت اور خیال پر مبنی ہے کیونکہ سوزِ وطن کی ضبطی کے واقعات یہ ثابت کرتے ہیں کہ اس کتاب کی تمام نقول ضبط کرنے کے بعد کلکٹر کے حوالے کر دی گئی تھیں جس نے انھیں نذر آتش کروادیا۔ سوزِ وطن کے جلائے جانے میں دیا نرائن نگم کا کوئی ہاتھ نہیں تھا۔[۷۴]

اکثر مقامات پر انھوں نے کئی محققین کے صرف نام لکھنے ہی پر اکتفا کیا ہے۔ مثلاً شبلی کے متعلق حافظ محمود شیرانی کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے کسی مقالے کا حوالہ موجود نہیں ہے۔ اسی طرح صفحہ ۲۴۴ پر مسعود حسن رضوی ادیب کے حوالے سے دعویٰ کیا ہے کہ اردو کا پہلا ڈراما واجد علی شاہ نے لکھا لیکن پورا حوالہ موجود نہیں ہے۔ صفحہ ۳۵۴ پر لکھتے ہیں کہ مولانا عبدالماجد دریا بادی نے احتشام حسین کو حالؔی کے بعد سب سے بڑا ناقد قرار دیا ہے لیکن اس کے ماخذ کا کوئی حوالہ موجود نہیں ہے۔ اس قسم کی بیشتر مثالیں اس کتاب میں موجود ہیں۔

مصنف نے بعض مقامات پر دلیل کے ساتھ متضاد آرا کو رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی ایک مثال صفحہ ۵۱-۵۳ پر دیکھی جاسکتی ہے۔ مصنف نے ان صفحات میں بحث کے بعد یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ولی پر شاہ گلشن کی نصیحت کا بہت زیادہ اثر نہیں ہوا تھا اور وہ ان سے پہلے ہی فارسی زبان و مضامین اختیار کرنے کی روش پر گامزن تھے۔

اسی طرح صفحہ ۱۵۰ پر انھوں نے دبستانِ لکھنؤ کو دبستانِ ناسخ کے عنوان سے موسوم کرنا غلط قرار دیا ہے اور اپنے مؤقف کے حق میں دلائل بھی دیے ہیں اور ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ناسخؔ

کی شاعری کو ایک دبستان قرار دینا درست نہیں۔ اسی طرح ''احمد علی'' کے اس بیان کو کہ آتش نے ناسخ کے مدمقابل ایک دبستان قائم کیا غلط قرار دیتے ہوئے بھی دلائل سے اپنا موقف ثابت کیا ہے۔ ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ مصنف مذکورہ، تنقیدی آرا سے اختلاف کا رجحان بھی رکھتے ہیں۔مزید یہ کہ وہ مخالفت برائے مخالفت کے قائل نہیں بلکہ اپنی بات کے حق میں دلیل فراہم کرنا بھی جانتے ہیں۔ اگرچہ بہت سے مقامات پر انھوں نے اس امر لازم سے اجتناب برتا ہے اور صرف رائے دینے پر ہی اکتفا کیا ہے۔

علی جواد زیدی نے محمد تغلق کے دور میں دارالحکومت کی دہلی سے دولت آباد منتقلی کو ایک اہم واقعہ قرار دیتے ہوئے صفحہ ۳۶ پر لکھا ہے کہ اس واقعے ہی کی وجہ سے اردو زبان شمالی ہند سے دکن منتقل ہوئی۔ دارالحکومت کی منتقلی یقیناً ایک بڑا اور اہم واقعہ ہے لیکن زبان کا آغاز اچانک اور کسی ایک وجہ سے نہیں ہوتا۔ دکن میں اردو زبان کے ابتدائی نقوش محمد تغلق سے پہلے بھی موجود تھے۔ خاص طور پر علاء الدین خلجی کی تسخیر دکن نے اس سلسلے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ خلجی نے دکن پر پہلا حملہ اپنی شاہزادگی کے زمانے میں کیا اور شمالی دکن میں دیوگیر کو فتح کر لیا۔ ۱۳۰۹ء میں سلطان نے اپنے جرنل ملک کافور کو دوبارہ دکن روانہ کیا اور وہ دیوگیر سے گذرتا ہوا وارنگل پہنچا۔ ان فتوحات سے سلطان کا حوصلہ بہت بلند ہو گیا۔ چنانچہ ۱۳۱۰ء کے آخر میں وہ تیسری بار روانہ ہوا اور پانچ چھے سال کے مختصر عرصے میں دکن اور جنوبی ہند کے سارے علاقے کو فتح کر کے سلطنت دہلی کی حدود، موجودہ ہند پاکستان کی جغرافیائی حدود تک پہنچادیں۔ اس کے علاوہ مسلمان مبلغانِ دین اور اولیاے کرام کی تعلیمات نے بھی عموماً اردو زبان کی ترویج اور پھیلاؤ میں اہم کردار ادا کیا۔

ولی کے متعلق بحث کرتے ہوئے مصنف نے لکھا ہے:

His language shows phased evolution.[۷۵]

یہاں یہ اعتراض اٹھایا جاسکتا ہے کہ ابھی تک ولی کے کلام کی زمانی ترتیب ہی معلوم نہیں ہے تو اس کی زبان میں ارتقائی مراحل کیسے محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ دیوان ولی میں کسی قسم کے حصے یا ادوار نہیں ملتے اور نہ یہ تعین ہی کیا جاسکتا ہے کہ ولی نے کس دور میں کون سی غزل کہی۔ مصنف نے اس

پیراگراف میں ولی کے کلام کی قیاسی حد بندی کی ہے جو چنداں لائقِ اعتماد نہیں ہے۔

نصرتی کے متعلق علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

In *Ali Namah*, he deals with the life story of his patron king and reminds the reader, as Ehtesham Husain points out, of *Prithviraj Rasau* and similar other longer folk narratives of valour and courage.[۷۶]

گویا مصنف نے نصرتی کی رزمیہ مثنوی علی نامہ اور پرتھوی راج راسا کو ایک ہی معیار کی حامل تصانیف قرار دیا ہے۔ علی نامہ میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی بن سلطان محمد عادل شاہ کی مختلف جنگی مہمات کو نظم کیا ہے۔ یعنی علی نامہ کسی فرضی مہم کی کہانی نہیں بلکہ تاریخی واقعے کا بیان ہے اور بیان بھی ایسا کہ مولوی عبدالحق اس کے متعلق لکھتے ہیں:

نصرتی کا بڑا کمال یہ ہے کہ اس نے تاریخی واقعات کو صحیح ترتیب، بڑی احتیاط اور صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ حسن بیان اور زور کلام کے تمام اسلوب ہوتے ہوئے کہیں تاریخی صحت سے تجاوز نہیں کیا۔ تاریخ سے واقعات کو ملا لیجیے، کہیں فرق نہ پایئے گا بلکہ بعض باتیں شاید اس میں ایسی ملیں گی جن کے بیان سے تاریخ قاصر ہے۔[۷۷]

جب کہ پرتھوی راج راسا کے متعلق حافظ محمود شیرانی نے مفصل مقالات کے ذریعے یہ ثابت کردیا ہے کہ راسا فرضی تصنیف/قصہ ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے ذاتی تحقیق اور مختلف محققین مثلاً کویراج شیامل داس جی اور بہادر پنڈت گوری شنکر اوجھا وغیرہ کے حوالے سے مندرجہ ذیل نتیجے کا استخراج کیا ہے:

راسا ـــــ ان خوش قسمت مگر جعلی کتابوں میں سے ہے جو اپنے بعض گونا گوں مفروضہ اوصاف کی بنا پر دنیا سے ایک عرصے تک خراج تحسین وصول کرتی رہی ہے ...... جس نے ایک طرف نسابین کو، دوسری طرف مؤرخین کو اور تیسری طرف ماہرانِ لسانیات کو عرصے تک اپنی فریب کاری کا شکار بنائے رکھا۔ عوام درکنار، خواص اور محققین پر بھی

اس کا جادو چلا۔[۷۸]

ایک تاریخی اعتبار سے مستند تصنیف کو کسی مفروضہ قصہ یا کہانی سے ملانا درست نہیں۔ کوئی فرضی قصہ تاریخ کے کسی واقعے کے معیار کو نہیں چھوسکتا۔ اس اعتبار سے علی نامہ کو راسا سے مماثل قرار دینا نامناسب ہے۔

اردو ادب کے ارتقا اور ترویج و استحکام میں چند تحریکوں نے نمایاں کردار ادا کیا۔ اردو ادب کی تاریخ ان کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ تاریخ کے ابتدائی ادوار کا جائزہ ظاہر کرتا ہے کہ ولی کے کلام کی شمالی ہند آمد کے بعد 'شمالی ہند کی شاعری' ادب کے نئے پہلو اور وسیع امکانات سے روشناس ہوئی۔ یہاں تک کہ ایہام گوئی کی ناقابلِ فراموش تحریک نے جنم لیا۔ اس تحریک کے نمائندہ شعرا میں آبرو، حاتم، ناجی، مضمون وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ یہ تحریک اردو ادب کے افق پر پچیس برس تک چھائی رہی[۷۹] بعدازاں اس کی مقبولیت کم ہونے لگی اور اس کے خلاف ردعمل نے جنم لیا۔ اس ردعمل نے دور اصلاح یا تازہ گوئی کے رجحان کو جنم دیا، جس کے اولین نمائندوں میں مرزا مظہر جانِ جاناں شامل ہیں۔ شاعری الفاظ سے نکل کر خیال کے دائرے میں شامل ہونے لگی۔ سادگی ادا اور سلاست خیال کو اہمیت دی جانے لگی اور پھر میؔر و سوؔدا کا زریں دور شروع ہوا، جس نے اردو شاعری خصوصاً غزل کو بامِ عروج تک پہنچادیا۔ ادب اردو کا معمولی سا طالب علم بھی ایہام گوئی کی تحریک کی اہمیت سے انکار نہیں کرسکتا۔ اس کے باوجود علی جواد زیدی نے اس تحریک کو مکمل طور پر نظرانداز کرتے ہوئے صرف مندرجہ ذیل جملہ لکھنے پر اکتفا کیا ہے:

There is Iham (pun) also, but that is not all.[۸۰]

مصنف کا یہ اقدام حد درجہ عجلت پسندی کا مظہر ہے۔

علی جواد زیدی نے بالعموم مختلف الدرجات شعرا کا ذکر ایک ہی مقام پر اس طرح کیا ہے کہ اعلیٰ و ادنیٰ کی تمیز ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کی ایک مثال صفحہ ۸۶ پر دیکھی جاسکتی ہے، جہاں غالب کے عہد پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

Emotion was rather at a discount and verbal artistry and

flights of fancy, once popular with the decadent Persian poets like Saib and Shaukat Bukhari, held greater appeal for the new generation of poets throughout the sub-continent.

صائب، فارسی شاعری کے عہد زوال میں ابھرنے والا ایک بڑا نام ہے اور فارسی شاعری کے اہم ناموں کی درجہ بندی میں وہ شوکت بخاری سے کئی درجے بلند دکھائی دیتے ہیں۔ صائب اور شوکت بخاری کا اس طرح ذکر کرنا کہ دونوں کے شاعرانہ معیار کا واضح تفاوت نظرانداز ہوجائے، مناسب نہیں ہے۔

اسی صفحے پر ایک اور پیرا گراف میں سودا اور انشا کی نثری خدمات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

prose could now boast of Sauda and Insha.

جب کہ سودا کا کوئی قابل ذکر نثری سرمایہ نہیں ہے۔ ان کے دیوان کا مقدمہ ان کی نثر کے طور پر سامنے آتا ہے اور یہ مقدمہ اس قدر اہمیت کا حامل نہیں ہے کہ اس پر اردو فخر کرسکے۔ اسی طرح انشاء اللہ خاں کا قابل ذکر نثری سرمایہ رانی کیتکی کی کہانی ہے۔ اگرچہ اس کہانی میں انشا نے سادہ زبان استعمال کی ہے لیکن سادہ نثر کے آغاز اور فروغ میں اس کا حصہ نہیں ہے۔ یعنی ان دونوں شعرا کی ''نثری خدمات'' پر اردو نثر ''فخر'' نہیں کرسکتی۔ علی جواد زیدی نے اپنے دعوے کے حق میں کوئی ایسی دلیل بھی نہیں دی جس سے یہ ثابت ہو سکے کہ سودا اور انشا کا اردو ادب کی نثری تاریخ میں واقعتاً قابلِ ذکر حصہ ہے۔

علی جواد زیدی ''After the Great Trio'' کے زیرِ عنوان لکھتے ہیں:

The period produced Nazir Akbarabadi and Shah Nasir of Dehli as well, who practised what was now almost a universal trend.[۸۱]

یعنی مصنف کے مطابق نظیر اکبرآبادی اس دور کے عام رجحان کے زیرِ اثر روایتی انداز کے

شعر کہہ رہے تھے۔ لیکن آٹھویں باب میں ''Nazir Akbarabadi'' کے زیرِ عنوان بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> As the straight line developments were promoting a tradition with slight doses of experimentation a major literary event occured. ...Wali Muhammad Nazir Akbarabadi (1740 – 1830) represents a totally different tradition.[۸۲]

یہ بیانات بحث طلب ہیں کہ اگر نظیر اکبرآبادی نے روایتی انداز کی شاعری میں بالکل نئی روایت کا ڈول ڈالا پھر وہ روایتی انداز کے لکھنے والے کس طرح کہے جاسکتے ہیں۔ان دونوں اقتباسات میں مصنف کے بیانات کا تضاد واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مصنف رائے دینے کے معاملے میں محتاط نہیں ہیں اور بعض آرا کے معاملے میں ان کی تنقیدی بصیرت اور ناقدانہ شعور غیر واضح ہے۔

جیسا کہ پچھلے صفحات میں بیان ہوا۔ مصنف نے اندر سبھا پر Age of Masnavi کی ذیل میں بحث کی ہے۔ جب کہ کسی بھی ناقد نے اسے مثنوی قرار نہیں دیا۔

اندر سبھا کے زیرِعنوان مصنف نے خود بھی لکھا ہے:

> It is the first opera and the first full length play.[۸۳]

یہ امر بعید ازفہم ہے کہ جب تمام ناقدین اور خود علی جواد زیدی بھی اسے ڈراما یا اوپیرا سمجھتے ہیں تو کن وجوہ کی بنا پر اسے مثنوی کی ذیل میں رکھا گیا۔

انگریزی ایک وسیع زبان ہے جس کے مختلف الفاظ مخصوص مفاہیم کے حامل ہیں۔ مصنف نے بعض مقامات پر ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن سے مفہوم یکسر بدل جاتا ہے۔ مکاتیب غالب کے بارے میں لکھتے ہیں:

> He experimented and deviated, revolted against the rigidity of form, as in his Urdu *qasidahs*, carved a new trait as in

his belles letters and played a historical role in building a bridge to cross over to the new, without creating a void between the old and the Modern.[۸۴]

belle فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جس کے دو مفاہیم ہیں۔[۸۵]

a beautiful woman;

the most beautiful woman in a particular place

belles-lettres کا مطلب ڈکشنری میں درج ہے:

studies or writings on the subject of literature or art, contrasted with those on technical or scientific subjects

غالب نے ''حسیناؤں کو خط لکھے'' نہ چند ایک کے سوا اپنے خطوں میں ادبی معاملات پر بحثیں کیں۔ غالب کے خط بالعموم سیدھے سادے اور ذاتی نوعیت کے خطوط تھے۔ بنیادی طور پر غالب نے تنہائی کے جاں لیوا ایام کو کاٹنے کے لیے ایک محفل سجائی تھی اور اس محفل میں جس کا خط آتا تھا وہ گویا خود تشریف لے آتا تھا۔ غالب کے خطوط محبت ناموں belles-letters کی ذیل میں نہیں آتے۔

اسی طرح کلیم الدین احمد پر بحث کرتے ہوئے ان کی ایک رائے اس طرح نقل کی ہے:

...... who began his onslaught on Urdu criticism with ...... alarmist fling that ghazal was a barbaric genre.[۸۶]

کلیم الدین احمد نے غزل کو ''وحشی''(barbaric) نہیں ''نیم وحشی'' صنف سخن کہا[۸۷] الفاظ سے آشنائی رکھنے والے اصحاب وحشی اور نیم وحشی کا فرق باآسانی سمجھ سکتے ہیں۔ احتیاط کا تقاضا تھا کہ barbaric کی جگہ semi-barbaric لکھ دیا جاتا۔

عبدالرحمٰن بجنوری کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

In the twentieth century Urdu produced great writers like BIJNORI who developed an independent outlook and an

adult approach.[۸۸]

بجنوری بیسویں صدی کے اولین نقادوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ حد درجہ تاثراتی اسلوب تنقید کی وجہ سے ان کو اعلیٰ پائے کا ناقد قرار نہیں دیا جاتا۔کلیم الدین احمد نے ان کے متعلق رائے دی ہے کہ:

> اس مقدمے میں بجنوری مرحوم جتنی غلط فہمیوں، کج فہمیوں، بے سروپا باتوں کے مرتکب ہوئے ہیں ان کی تفصیل کے لیے ایک عمر چاہیے۔[۸۹]

علی جواد زیدی نے بجنوری کو عظیم ترین ناقدین میں شمار کیا ہے جب کہ محمد حسن عسکری کو وہ سرے سے ناقد ہی تسلیم نہیں کرتے (صفحہ ۳۶۰)۔لیکن اپنے اس نقطۂ نظر کے حق میں بھی کوئی ثبوت یا دلیل نہیں دیتے۔

ان مثالوں سے محسوس ہوتا ہے کہ علی جواد زیدی حقائق سے زیادہ، شخصی پسند یا ناپسندیدگی کی بنا پر شعرا، ادبا اور ناقدین ادب کی درجہ بندی کرتے ہیں۔ یہ رویہ تاریخ ادب لکھنے والے مؤرخ کا نہیں ہونا چاہیے۔

علی جواد زیدی، عبدالحئی کی گلِ رعنا کے متعلق لکھتے ہیں:

> Later researches have dug out inaccuracies in the works of Shibli, Azad and Karimmuddin. Among them Mahmud Shirani and Abdul Hayy are noted scholars but our pioneers should not be run down on that score.[۹۰]

عبدالحئی کی کتاب گلِ رعنا میں بظاہر آزاد کی کتاب آبِ حیات پر تنقید کی گئی ہے مگر بنیادی طور پر واقعات زیادہ تر آبِ حیات سے ماخوذ ہیں۔یہاں تک کہ تنقیدی حصہ تو بیشتر آبِ حیات سے نقل کیا گیا ہے۔ مصحفی اور انشا کے جھگڑوں کی پوری داستان ماخوذ ہے۔ اسی وجہ سے کلیم الدین گلِ رعنا کے تناظر میں لکھتے ہیں:

> آب حیات کا اثر گہرا اثر، بعد کی تنقیدی کتابوں میں یہ اثر صاف نظر آتا ہے گل رعنا بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ دیکھنے میں تو اس میں آب حیات پر بہت سی نکتہ

چھپیاں ہیں، لیکن اس کتاب کا زیادہ سے زیادہ حصہ آب حیات پر مبنی ہے۔[۹۱]

یہی وجہ ہے کہ عبدالحئی آزاد کے ناقد سے زیادہ مقلد محسوس ہوتے ہیں۔

علی جواد زیدی نے بعض مقامات پر تاریخ کے مختلف واقعات کو اپنے اندازِ فکر کے اعتبار سے پیش کیا ہے، جس سے ان واقعات کی اصل روح دب کر رہ گئی ہے۔ مثال کے طور پر صفحہ ۲۳۵ پر سرسید احمد خاں کے متعلق لکھتے ہیں:

> He was opposed to Muslims joining the Congress and canvassed special rights for the betterment of the economic lot of Muslims. This drift provided a contrast to his earlier advocacy of the similarity of national aspirations without distinction of creed and it is insinuated that the change came over him after his visit to London.

سرسید کو ہندوؤں کے ساتھ ایک لمبے عرصے تک کام کرنے اور ان کا مشاہدہ کرنے کا موقع ملا۔ اس مشاہدے اور تجربے نے انھیں سکھلایا کہ مسلمان اور ہندو دو الگ الگ قومیں ہیں۔ دونوں قومیں مختلف سیاسی و معاشی پس منظر رکھتی ہیں۔ ان کے مقاصد مختلف ہیں اور اپنے مقاصد کے حصول کے لیے مسلمانوں کو ہندوؤں سے الگ راستہ اختیار کرنا پڑے گا۔ سرسید نے مسلمانوں کی پسماندگی کی جڑ تلاش کر لی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ انھوں نے مسلمانوں کو کانگریس میں شمولیت اختیار کرنے سے منع کیا اور تعلیم خصوصاً انگریزی تعلیم کے حصول کی نصیحت کی۔ سرسید کے اس ذہنی ارتقا کو تضاد سے موسوم کرنا، ناانصافی ہے۔ ہر باشعور انسان، بدلتے وقت اور حالات کے ساتھ اپنے فیصلوں اور آرا میں تبدیلی لاتا ہے جو اس کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدومعاون ثابت ہوتی ہے۔

اسی طرح صفحہ ۲۳۶ پر مصنف نے تہذیب الاخلاق اور علی گڑھ سائنٹیفک گزٹ کے تناظر میں دعویٰ کیا ہے کہ سرسید احمد خاں نے مندرجہ بالا رسالوں میں اسلام اور عیسائیت پر مضامین لکھے اور ان مضامین میں اسلام کو (جو ان کا اپنا مذہب ہے) بہتر ثابت کرنے کی کوشش کی۔

سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق کے چند مضامین لکھتے ہوئے ''مقدس لوتھر'' کی

طرح مذہبی اصلاح کا بیڑہ ضرور اٹھایا لیکن عیسائیت اور اسلام کے متعلق مباحث ان کی کتاب تبیین الکلام میں شامل ہیں نہ کہ تہذیب الاخلاق میں۔ سرسید کے دور میں عیسائی مشنریوں اور مسلمان علمائے دین میں مناظرات ہوا کرتے تھے۔ یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ دراصل اس کتاب کی اشاعت سے سرسید کے دو مقاصد تھے۔ اول عیسائی قوم اور انگریزی حکومت کے دل سے اسلام کی بدگمانی دور کرنا۔ دوم مسلمانوں میں روشن خیالی پیدا کرنا۔ سرسید نے اس میں ''اپنے مذہب'' کی بالادستی ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ حامد حسن قادری اس کتاب کے بارے میں لکھتے ہیں:

> جس طرح مسلمانوں کو مشن کی زد سے بچانے کے لیے مناظرے کا طریقہ جاری رکھنا ضروری تھا۔ اسی طرح یہ بھی ضروری تھا کہ مناظرے کے مخاصمانہ طریقے کو چھوڑ کر آشتی اور مصالحت کا طریقہ اختیار کیا جائے اور عیسائیوں کو دکھا دیا جائے کہ دنیا میں اگر کوئی مذہب، عیسائی مذہب کا دوست ہوسکتا ہے تو وہ صرف اسلام ہی ہوسکتا ہے ...... اور جو امور فی الواقع دونوں مذہبوں میں موافق یا مخالف ہیں ان کو اپنی جگہ صاف طور پر بیان کیا جائے اور اس طرح بے گانگی اور وحشت کو جو دونوں قوموں کی غلط فہمی سے پیدا ہوگئی ہے، رفع کیا جائے۔[۹۲]

صفحہ ۲۸۰ پر علی جواد زیدی لکھتے ہیں کہ اکبر، گاندھی کے حق میں تھے اور وہ گاندھی اور اس کی پالیسیوں کو پسند کرتے تھے۔ گاندھی تحریک کی جانب اس جھکاؤ کو انھوں نے کبھی چھپانے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن اکبر نے گاندھی کی طرف کبھی بھی حد درجہ جھکاؤ ظاہر نہیں کیا۔ بلکہ اپنی کتاب گاندھی نامہ میں انھوں نے گاندھی اور ان کی تحریک پر کئی طنز بھی کیے ہیں۔

غلام حسین ذوالفقار اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> لسان العصر اکبر نے گاندھی کے کردار کے حوالے سے ترک موالات کی پرجوش تاریخی تحریک کا جائزہ لیا اور اس تحریک کے بہت سے پوشیدہ گوشوں کی جھلکیاں گاندھی نامہ میں پیش کی ہیں ...... اس گاندھی نامہ میں سیاسی تبصرے بھی ہیں اور ظاہری مروت اور باطنی کدورت کی ایسی سرگوشیاں بھی جو آج کے قاری کے سامنے اس ہنگامہ خیز دور کے کئی پراسرار مناظر پیش کرتی ہیں۔[۹۳]

یہی وجہ ہے کہ اگر اکبر مندرجہ ذیل شعر کہتے ہیں کہ:

مدخولۂ گورمنٹ اکبر اگر نہ ہوتا
اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کے گوپیوں میں[۹۴]

تو وہ اس قسم کے اشعار بھی لکھتے ہیں جن میں گاندھی پر واضح طنز ہے:

بھائی گاندھی کی روش میں بہت امید نہیں
ہے وہ دلچسپ مگر وسعتِ تقلید نہیں

....

وہ شیخ کی شیخی رہ نہ گئی اسلام کو بت کا رام کیا
سرکار خفا کیوں ہونے لگی، گاندھی نے تو چوکھا کام کیا

اکبر کی تعلیم کے معاملے میں مصنف نے لکھا ہے:

He left the school without doing his matriculation.[۹۵]

اس جملے سے یہ تاثر ابھرتا ہے گویا اکبر الٰہ آبادی کئی سال اسکول جاتے رہے مگر میٹرک کرنے سے پہلے اسکول چھوڑ دیا جب کہ اکبر کی رسمی تعلیم صرف ایک سال کی ہے۔ ۱۸۵۶ء میں اکبر گیارہ برس کی عمر میں الٰہ آباد مشن ہائی اسکول میں داخل کرائے گئے۔ ابھی انھوں نے ایک سال سے زیادہ تعلیم حاصل نہ کی تھی کہ ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ شروع ہوگیا۔ ۱۸۵۸ء میں اگرچہ امن قائم ہوگیا لیکن اکبر کے والدین کی مالی حالت اس قدر ناگفتہ بہ ہوگئی کہ وہ دوبارہ اکبر کو اسکول نہ بھیج سکے۔[۹۶]

صفحہ ۳۵۶ پر احتشام حسین کی کتاب اردو ادب کی مختصر تنقیدی تاریخ کے متعلق لکھتے ہیں:

His short history ... is compiled for the non-Urdu knowing readers.

احتشام حسین کی اس کتاب میں اردو ادب کی تاریخ مختصراً بیان کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کتاب میں تاریخ ادب اردو کا محض خاکہ سا دیا گیا ہے اور یہ خاکہ بھی بہت جامع نہیں ہے۔ یہ کتاب اردو میں لکھی گئی ہے تو یہ اردو نہ جاننے والے قارئین کے لیے کیسے ہوسکتی ہے۔

صفحہ ۳۵۷ پر محمد علی صدیقی اور ڈاکٹر جمیل جالبی کے متعلق لکھتے ہیں:

Muhammad Ali Siddiqui and Jamil Jalibi, now settled in Karachi are India's present to Pakistan's literary criticism.

یہ رائے بڑی مبہم ہے۔ یہ درست ہے کہ محمد علی صدیقی اور جمیل جالبی دونوں بھارت میں پیدا ہوئے مگر دونوں نے تقسیم ملک کے بعد جلد ہی پاکستان کو ہجرت کر لی۔ جمیل جالبی کا سال ولادت جون ۱۹۲۹ء ہے[۹۷] جب کہ محمد علی ۱۹۳۸ء[۹۸] میں پیدا ہوئے۔ تقسیم ملک کے وقت جمیل جالبی کی عمر اٹھارہ سال تھی۔ انھوں نے ابھی لکھنا شروع ہی کیا تھا۔ ان کا تمام تر تصنیفی کام پاکستان میں ہوا۔

محمد علی صدیقی نے تو پاکستان ہی میں لکھنا شروع کیا۔ قیام پاکستان کے وقت وہ صرف نو سال کے تھے۔ پاکستان کے لیے انھیں بھارتی تحفے قرار دینا کتنا عجیب ہے۔ یہ بات جوش ملیح آبادی، نیاز فتح پوری یا مجنوں گورکھپوری کے بارے میں لکھی جاتی تو درست سمجھی جاتی۔

صفحہ ۳۷۶ پر حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا میں ن م راشد کا نام شامل کر دیا گیا ہے۔ راشد کا حلقۂ ارباب سے کوئی خاص تعلق نہیں تھا۔ البتہ مختار صدیقی اور حلقۂ اربابِ ذوق کا نام لازم وملزوم ہے لیکن مصنف نے مختار صدیقی کو سرے سے نظر انداز کر دیا ہے۔

غلام عباس، جدید افسانوی ادب کے اہم ترین ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں۔ حقیقت نگاری اور زندگی کے عام مسائل کو سادہ انداز میں پیش کرنا ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ ادبی درجہ بندی میں وہ کسی طرح بھی راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، یا پریم چند سے کم تر نہیں ہیں۔ اردو افسانے کی تاریخ ان کے ذکر کے بغیر بالکل ادھوری ہے۔ علی جواد زیدی نے انیسویں باب میں Modern Fiction کے زیرِ عنوان تقریباً تمام اہم مصنفین کا ذکر کیا ہے لیکن غلام عباس جیسے اہم افسانہ نگار کی طرف کوئی توجہ نہیں دی ہے۔ یہ بہرحال ایک بڑی اور حددرجہ قابلِ اعتراض کوتاہی ہے۔

مصنف نے بے احتیاطی سے کام لیتے ہوئے صفحہ ۳۸۲ پر ''Unattached'' کے زیرِ عنوان ''ظہیر کاشمیری'' کا ذکر کیا ہے جو ترقی پسند تحریک کے زبردست حامیوں میں سے تھے۔

اس کتاب کے دیباچے میں مصنف لکھتے ہیں:

It (Urdu) is used in Pakistan and much excellent literature

has emerged.[99]

اس اعتراف کے باوجود مصنف نے تاریخ ادب لکھتے ہوئے تقسیم کے بعد کے پاکستانی ادب کو بالکل نظرانداز کر دیا ہے۔ ناصر کاظمی ہوں یا اشفاق احمد۔ پطرس بخاری کا ذکر ہو یا خواجہ معین الدین کا۔ انھوں نے بہترین مصنفین، شعرا، نقاد، سبھی کو یا تو بالکل نظرانداز کردیا ہے یا ایک لمبی فہرست کے مختلف ناموں میں سے چند نام لکھ دینے پر اکتفا کیا ہے۔ جب کہ بھارتی ادیبوں کے سلسلے میں انھوں نے ''ذرے کو آفتاب'' بنا کر پیش کیا ہے۔ خاص طور پر اٹھائیسویں باب میں New Generation Poets کے زیرِعنوان مصنف نے بعض ایسے شعرا کا بھی ذکر کیا ہے جن کا کوئی ٹھوس اور معیاری کلام ابھی تک منظر عام پر نہیں آیا ہے۔ ادب کی تاریخ لکھتے ہوئے اس قسم کی جانبداری نہ صرف غیر موزوں بلکہ ناقابلِ قبول ہے۔ مؤرخ کے لیے بنیادی اور اہم ترین شرائط میں ایک، غیر جانبداری اور بے تعصبی ہے۔ اس کے بغیر مؤرخ کو مستند قرار نہیں دیا جاسکتا۔

علی جواد زیدی نے بعض اہم مصنفین کو یا تو بالکل نظر انداز کر دیا ہے یا ان کی اہمیت سے صرف نظر کرتے ہوئے ایک آدھ جملے میں سرسری طور پر ان کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر امتیاز علی تاج جیسے بڑے اور اہم ڈراما نگار کا ذکر صرف ایک جملے میں ملتا ہے۔ اسی طرح شعرا کے حالاتِ زندگی بیان کرتے ہوئے مفصل حالات بیان کیے ہیں۔ ان کے کلام کی خصوصیات اس قدر تفصیل سے نہیں بتائی گئی ہیں جس قدر طوالت، حالاتِ زندگی کے بیان میں اختیار کی گئی ہے۔ اس کی ایک مثال (صفحہ۲۲-۲۳) امیرخسرو کے حالاتِ زندگی کے بیان میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جدید تواریخ میں حالاتِ زندگی کے اس قدر مفصل بیان کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ مزید یہ کہ مصنف نے شعرا کے کلام کا جائزہ پیش کرتے ہوئے، اشعار کے ظاہری و باطنی محاسن پر توجہ مرکوز کرنے کی بجائے، مطالب یا نثری ترجمہ و تشریح پر ضرورت سے زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ مثال کے طور پر میرحسن کی سحرالبیان پر بحث کرتے ہوئے اس مثنوی کی پوری کہانی، نہایت تفصیل کے ساتھ بیان کر دی گئی ہے۔ یہ طریقہ بھی تاریخ ادب کے لیے مناسب نہیں۔ اس سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ مصنف کے پاس قابلِ ذکر معلومات کا ذخیرہ قدرے کم ہے اور وہ اس کو غیرمتعلق معلومات کے ذریعے پورا کرنا چاہتے ہیں۔

اسی طرح اس کتاب میں تکرار بہت زیادہ ہے۔ جگہ جگہ پرانی اور پہلے بیان کی گئی معلومات کو دہرایا گیا ہے۔ اصنافِ سخن کا ذکر ہو یا شعرا و ادبا کا، ہر دو کے معاملے میں تکرار سے کام لیا گیا ہے جس سے یہ بھی تاثر ابھرتا ہے کہ مصنف قدرے محدود معلومات رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا ذکر متعدد مقامات پر کیا گیا ہے۔

اسی طرح مثنوی کا ذکر بھی کئی مقامات پر مل جاتا ہے۔ حالی، سرسید اور شبلی کا ذکر بھی بار بار دہرایا گیا ہے۔ انفرادی شعرا کا تو ذکر ہی کیا مصنف کا ایک پورا باب ''Literature of Freedom'' تکرار بے معنی کا نمونہ ہے۔

مجموعی طور پر اس کتاب میں مصنف کے کئی تنقیدی مباحث سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں کی تقسیم کو رد کرنے کا تنقیدی فیصلہ متنازعہ اور بحث طلب معاملہ ہے۔ اسی طرح اس کتاب میں بعض ایسے مباحث کو بھی شامل کیا گیا ہے جو تاریخ ادب کا ضروری حصہ نہیں ہیں مثلاً بعض شعرا کے طویل حالاتِ زندگی۔ علی جواد زیدی نے مختلف ادیبوں کی اہمیت سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ان پر مناسب بحث نہیں کی ہے۔ اسی طرح کتاب کا ابتدائی جائزہ ہی ظاہر کرتا ہے کہ اولین ابواب میں مختلف موضوعات اور شعرا وغیرہ پر مفصل بحثیں ملتی ہیں۔ لیکن آخری ابواب میں بیشتر مصنفین کا محض ذکر کیا ہے۔ آخری ابواب خاص طور پر اکتیسواں باب ''Research and Literary Miscellany'' اور بتیسواں باب ''Beyond the Seventies'' انتشار کا شکار ہیں اور ان کا کوئی واضح اور جامع تاثر نہیں ابھرتا، بلکہ یہ مختلف واقعات کا بے ربط خاکہ سا محسوس ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مصنف نے مختلف شعرا کی زمانی تقدیم و تاخیر کا بھی لحاظ نہیں رکھا۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کو جس دور میں جیسے جیسے شعرا کے نام یاد آتے گئے، ویسے ہی وہ ان کا ذکر کرتے چلے گئے ہیں۔ صرف انفرادی شعرا ہی نہیں، ابواب بناتے ہوئے بھی وہ اس کوتاہی کا شکار ہوئے ہیں۔ بعض تصانیف پر مصنف نے بحث کرتے ہوئے صفحات کے صفحات لکھ دیے ہیں مگر کئی اہم تصانیف کا ذکر صرف نام لکھ دینے کی حد تک ملتا ہے۔ بعض اہم تصانیف کو سرے سے نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ یہی حال مصنفین کے بیان کا ہے۔ چند ایک شعرا و ادبا پر ہی تمام تر توجہ مرکوز کی گئی ہے۔ نسبتاً ثانوی حیثیت کے حامل شعرا یا مصنفین

کو بھی نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہی نہیں بعض مقامات پر بہت اہم مصنفین کی اہمیت سے صرفِ نظر کرتے ہوئے انھیں توجہ کا مستحق نہیں سمجھا گیا ہے۔ اسی طرح مصنف نے بھارتی مصنفین اور شاعروں کو زیادہ اہمیت دی ہے جب کہ پاکستانیوں کے متعلق ان کا رویہ جانبدارانہ ہے۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مصنف کو اس کتاب پر نظرِ ثانی کا موقع نہیں ملا جس کی وجہ سے اس میں بہت سی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ وہ اکثر اوقات عجلت پسندی اور غیر محتاط تحقیقی و تنقیدی رویے کا بھی شکار ہوئے ہیں۔ اگر مصنف اس کتاب کا بہ نظر غائر دوبارہ جائزہ لیں اور تحقیقی و تنقیدی اغلاط کو مزید تحقیق اور سوچ بچار کے ذریعے درست کرلیں تو یہ کتاب زیادہ بہتر اور مستند ہوسکتی ہے۔

حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور

۱۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature (بمبئی: سہاتیہ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء)، ص viii–vii۔

۲۔ علی جواد زیدی، ''تاریخ ادب کی تدوین'' فکر و ریاض (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نومبر ۱۹۷۵ء)، ص ۵–۶۔

۳۔ علی جواد زیدی، ''تاریخ ادب کی تدوین''، ص ۵–۴۰۔

۴۔ محمد احسن فاروقی، اردو میں تنقید (لکھنؤ: ادارہ فروغ اردو، س ن)، ص ۳۔

۵۔ محمد صادق، A History of Urdu Literature (کراچی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۵ء)۔

۶۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء)، ص ا–۲۰۔

۷۔ ایضاً، ص ۵۲۶۔

۸۔ غلام حسین ذوالفقار، ''ایہام گو اور دیگر شعرا'' تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد دوم (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، س ن)، ص ۶۴۔

۹۔ علی جواد زیدی، دوادبی اسکول (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو جولائی، ۱۹۸۰ء)۔

۱۰۔ محمد صادق، A History of Urdu Literature، ص ۹۶–۲۰۲۔

۱۱۔ رام بابو سکسینہ، A History of Urdu Literature (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۶ء)، ص ۴۹–۱۲۸۔

۱۲۔ محمد صادق، A History of Urdu Literature، ص ۱۵۴–۱۶۴۔

۱۳۔ رام بابو سکسینہ، A History of Urdu Literature، ص ۱۴۵–۱۶۳۔

۱۴۔ عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری (حیدرآباد دکن، ۱۹۳۲ء)، ص ۵۷۔

۱۵۔ رام بابو سکسینہ، A History of Urdu Literature، ص۳۵۱–۳۸۱۔

۱۶۔ محمد صادق، A History of Urdu Literature، ص۳۹۲–۴۴۸۔

۱۷۔ ایضاً، ص۳۹۲–۴۰۷۔

۱۸۔ عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری، ص۱۲۲۔

۱۹۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۴۴۔

۲۰۔ عبدالحق (مرتب)، سب رس (کراچی: ترقی اردو، ۱۹۵۲ء)، ص۱۲–۱۳۔

۲۱۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۴۴۔

۲۲۔ عبدالحق (مرتب)، قطب مشتری (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۳ء)، ص۲۴۔

۲۳۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۲۳۔

۲۴۔ مرزا محمد رفیع سودا، کلیات سودا، جلد دوم، مرتب شمس الدین صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء)، ص۲۴۔

۲۵۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۱۴۶۔

۲۶۔ نظیر اکبر آبادی، کلیات نظیر، مرتب مولانا عبدالباری آسی (لکھنؤ، ۱۹۵۱ء)، ص ۴۴۹۔

۲۷۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۱۹۱–۱۹۵۔

۲۸۔ غلام رسول مہر، نوائے سروش (لاہور: جامعہ اشرفیہ، س ن)، ص۳۹۲۔

۲۹۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۲۶۳۔

۳۰۔ اکبر الہ آبادی، کلیات اکبر (کراچی: پنجاب پبلشرز، س ن)، ص۱۰۷۔

۳۱۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۳۰۶۔

۳۲۔ محمد اقبال، کلیات اقبال (لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۷ء)، ص۱۱۰، ۱۶۷، ۴۳۷، ۴۵۱۔

۳۳۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۴۴۔

۳۴۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (لاہور: مکتبہ کارواں، س ن)، ص۵۳، ۶۷۔

۳۵۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۳۵۔

۳۶۔ شبلی نعمانی، شعرالعجم، جلد پنجم (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، س ن)۔

۳۷۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد چہارم (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، س ن)، ص۱۸۸۔

۳۸۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۳۲۶۔

۳۹۔ حفیظ جالندھری، چراغ سحر (لاہور: دفتر شاہنامہ اسلام، س ن)۔

۴۰۔ حفیظ جالندھری، نغمہ زار (لاہور: مجلس اردو، س ن)، ص۵۹۔

۴۱۔ حفیظ جالندھری، سوز و ساز (لاہور: مجلس اردو، س ن)، ص ۵۹۔

۴۲۔ علی جواد زیدی، A History of Urdu Literature، ص۳۶۲۔

۴۳۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص۲۹۱–۳۰۴۔

۴۴۔ ن م راشد، کلیات راشد (لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۹۱ء)۔

۴۵۔ مرزا محمد رفیع سودا، کلیات سودا، جلد اول (لکھنؤ: مطبع نولکشور ۱۹۳۲ء)، ص ۱۰۹۔

۴۶۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء)، ص ۵۳۵-۵۳۹۔

۴۷۔ زاہد منیر عامر (مرتب)، کلیات میر سوز (حصہ اول)، مقالہ برائے پی ایچ ڈی (غیر مطبوعہ)، اورینٹل کالج لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۴۳۔

۴۸۔ خواجہ محمد زکریا، اکبر الہ آبادی (لاہور: سنگ میل پبلشرز، ۱۹۹۴ء)، ص ۱۱-۱۵۔

۴۹۔ غلام عباس، احمد ندیم قاسمی بحیثیت شاعر، مقالہ برائے ایم اے اردو (غیر مطبوعہ)، گورنمنٹ کالج لاہور، ۸۸-۱۹۸۷ء، ص ۱۲۔

۵۰۔ زاہد حسین انجم، ہمارے اہل قلم (لاہور: ملک بک ڈپو، ۱۹۸۸ء)، ص ۵۰۲۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۶۲۔

۵۲۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد پنجم (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، س ن)، ص ۱۴۲۔

۵۳۔ *The District and States Gazetteers of the Punjab (India)*, Vol. IV, (Lahore: Research Society of Pakistan, 1979), p. 398.

۵۴۔ آغا ہجو شرف، ''شکوہ فرنگ''، مرتب عبادت بریلوی، اورئینٹل کالج میگزین (مارچ، جون ۱۹۷۳ء)۔

۵۵۔ عبادت بریلوی (مترجم)، ''رسالہ کائنات الجو''، اورئینٹل کالج میگزین (مئی ۱۹۶۵ء)۔

۵۶۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص ۴۲۲۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۱۱۴۔

۵۸۔ ایضاً، جلد دوم، ص ۱۰۸۴۔

۵۹۔ سہیل بخاری، اردو داستان (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۵۰۔

۶۰۔ شہلا پروین، بے نظیر شاہ وارثی، مقالہ برائے ایم اے (غیر مطبوعہ)، اورینٹل کالج لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۱۲۔

۶۱۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد نہم (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، س ن)، ص ۱۳۰۔

۶۲۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۲۶۷۔

۶۳۔ اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف، حصہ دوم (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۵ء)، ص ۷۔

۶۴۔ مولانا الطاف حسین حالی، یادگار غالب، مقدمہ خلیل الرحمٰن داؤدی (لاہور: مجلس ترقی ادب، س ن)، ص ۳۲۔

۶۵۔ فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، ص فلیپ۔

۶۶۔ عبدالحق، نصرتی (کراچی: کل پاکستان انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۰۔

۶۷۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۱۳۳۔

۶۸۔ تنویر احمد علوی، ذوق: سوانح و انتقاد، مقدمہ عابد علی عابد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)، ص ۳۹-۴۰۔

۶۹۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۶۹۔

۷۰۔ خواجہ محمد زکریا، نئے پرانے خیالات (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء)، ص ۲۲۷-۲۲۹۔

۷۱۔ ایضاً، ص ۲۳۹-۲۴۰۔

۷۲۔ وحید مرزا، *The Life and Works of Amir Khusrau* (لاہور: ۱۹۷۵ء)، ص ۱۷۔

۷۳۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۷۰۔

۷۴۔ مانک ٹالا، پریم چند اور تصانیف پریم چند (نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۵ء)، ص ۵۱۔ ۶۵۔

۷۵۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۵۲۔

۷۶۔ ایضاً، ص ۴۲۔

۷۷۔ عبدالحق، نصرتی، ص ۱۰۔

۷۸۔ حافظ محمود شیرانی، مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد ہفتم، تنقید پرتھی راج راسا (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء)، ص ۱۔ ۴۔

۷۹۔ غلام حسین ذوالفقار، ''ایہام گو اور دیگر شعرا''، ص ۶۴۔ ۶۵۔

۸۰۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۷۴۔ ۷۵

۸۱۔ ایضاً، ص ۱۲۸۔

۸۲۔ ایضاً، ص ۱۴۲۔

۸۳۔ ایضاً، ص ۱۷۵۔

۸۴۔ ایضاً، ص ۱۸۵۔

۸۵۔ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, p. 128.

۸۶۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۲۶۵۔

۸۷۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر، حصہ اول (لاہور: عشرت پبلشنگ بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۳ء)، ص ۴۴۔

۸۸۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۲۶۷۔

۸۹۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر (لاہور: پبلشنگ ہاؤس، س ن)، ص ۱۴۰۔

۹۰۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۲۶۵۔

۹۱۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۲۰۔

۹۲۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو (لاہور: اردو کیڈمی، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۲۳۔ ۳۲۴۔

۹۳۔ غلام حسین ذوالفقار، گاندھی: لسان العصر کی نظر میں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۵۶۔

۹۴۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، ص ۲۸۲۔

۹۵۔ ایضاً، ص ۲۸۱۔

۹۶۔ خواجہ محمد زکریا، اکبر الٰہ آبادی، ص ۱۸۔ ۱۹۔

۹۷۔ پاکستانی اہل قلم کی ڈائریکٹری (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، س ن)۔

۹۸۔ ایضاً۔

۹۹۔ علی جواد زیدی، *A History of Urdu Literature*، دیباچہ۔

مآخذ

احمد،کلیم الدین۔ اردو شاعری پر ایک نظر۔حصہ اول۔لاہور:عشرت پبلشنگ بک فاؤنڈیشن،۱۹۸۳ء۔
__________۔ اردو تنقید پر ایک نظر۔لاہور: پبلشنگ ہاؤس،س ن۔
اقبال،محمد۔ کلیات اقبال ۔لاہور: اقبال اکادمی،۱۹۹۷ء۔
اکبرآبادی،نظیر۔کلیات نظیر۔مرتب مولانا عبدالباری آسی ۔لکھنؤ،۱۹۵۱ء۔
الہ آبادی،اکبر۔ کلیات اکبر ۔کراچی: پنجاب پبلشرز،س ن۔
انجم،زاہدحسین ۔ ہمارے اہل قلم۔لاہور: ملک بک ڈپو، ۱۹۸۸ء۔
بخاری،سہیل ۔ اردو داستان ۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۷ء ۔
بریلوی،عبادت (مترجم)۔''رسالہ کائنات الجوّ'۔ اورئینٹل کالج میگزین (مئی ۱۹۶۵ء)۔
پاکستانی اہل قلم کی ڈائریکٹری۔اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان،س ن۔
پروین،شہلا ۔ بے نظیر شاہ وارثی ۔مقالہ برائے ایم اے(غیر مطبوعہ)۔اورئینٹل کالج لاہور، ۱۹۶۶ء۔
تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند۔جلد چہارم۔لاہور: پنجاب یونی ورسٹی،س ن۔
تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند۔جلد پنجم۔لاہور: پنجاب یونی ورسٹی،س ن۔
تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند۔جلد نہم۔لاہور: پنجاب یونی ورسٹی،س ن۔
ٹالا،مانک ۔ پریم چند اور تصانیف پریم چند۔نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۵ء۔
جالبی،جمیل ۔ تاریخ ادب اردو۔ جلد اول ۔لاہور:مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۸۷ء۔
جالندھری،حفیظ ۔ چراغ سحر ۔لاہور: دفتر شاہنامہ اسلام،س ن۔
__________۔ نغمہ زار ۔لاہور: مجلس اردو،س ن۔
__________۔ سوزوساز۔لاہور: مجلس اردو،س ن۔
حالی،مولانا الطاف حسین۔ یادگار غالب۔مقدمہ خلیل الرحمن داؤدی۔لاہور: مجلس ترقی ادب،س ن۔
ذوالفقار، غلام حسین ۔''ایہام گو اور دیگر شعرا'' ۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند ۔جلد دوم ۔لاہور: پنجاب یونی ورسٹی،س ن۔
__________۔ گاندھی:لسان العصر کی نظر میں۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔
راشد،ن م ۔ کلیات راشد ۔لاہور: ماورا پبلشرز،۱۹۹۱ء۔
زکریا،خواجہ محمد۔ اکبر الہ آبادی ۔ لاہور: سنگ میل پبلشرز،۱۹۹۴ء ۔
__________۔ نئے پرانے خیالات۔لاہور:لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۰ء۔
زیدی،علی جواد۔ A History of Urdu Literature ۔بمبئی: سہاتیہ اکیڈمی،۱۹۹۳ء۔
__________۔''تاریخ ادب کی تدوین'' ۔ فکرو ریاض ۔نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نومبر ۱۹۷۵ء۔
__________۔ دوادبی اسکول۔لکھنؤ:نسیم بک ڈپو جولائی ،۱۹۸۰ء۔
سروری،عبدالقادر ۔ جدید اردو شاعری ۔حیدرآباد دکن،۱۹۳۲ء۔

سکسینہ، رام بابو۔ A History of Urdu Literature۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۶ء۔
سودا،مرزا محمد رفیع ۔ کلیات سودا۔جلد دوم۔مرتب شمس الدین صدیقی۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء۔
__________۔کلیات سودا۔جلد اول۔لکھنؤ: مطبع نولکشور ۱۹۳۲ء۔
شرف،آغا ہجو۔''شکوہ فرنگ''۔مرتب عبادت بریلوی۔ اوریئنٹل کالج میگزین (مارچ، جون ۱۹۷۳ء)۔
شیرانی،حافظ محمود۔ مقالات حافظ محمود شیرانی۔جلد ہفتم۔تنقید پرتھی راج راسا۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء۔
صادق، محمد۔ A History of Urdu Literature۔کراچی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۵ء۔
عامر، زاہدمنیر (مرتب)۔ کلیات میر سوز(حصہ اول)۔مقالہ برائے پی ایچ ڈی(غیر مطبوعہ)۔اورئینٹل کالج لاہور،۱۹۹۹ء۔
عباس،غلام۔احمد ندیم قاسمی بحیثیت شاعر۔مقالہ برائے ایم اے اردو(غیر مطبوعہ)۔گورنمنٹ کالج لاہور، ۱۹۸۷۔۸۸ء۔
عبدالحق (مرتب)۔ سب رس ۔کراچی: ترقی اردو،۱۹۵۲ء۔
__________۔ قطب مشتری۔کراچی:انجمن ترقی اردو،۱۹۵۳ء۔
__________۔ نصرتی۔کراچی: کل پاکستان انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء۔
علوی،تنویر احمد۔ ذوق: سوانح و انتقاد ۔مقدمہ عابد علی عابد۔لاہور: مجلس ترقی ادب ،۱۹۶۳ء۔
فاروقی، محمد احسن۔ اردو میں تنقید ۔لکھنؤ: ادارہ فروغ اردو،س ن۔
فرخی،اسلم۔ محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف ۔حصہ دوم۔کراچی:انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۵ء۔
فیض،فیض احمد۔ نسخہ ہائے وفا ۔لاہور: مکتبہ کارواں،س ن۔
قادری،حامد حسن۔ داستان تاریخ اردو ۔ لاہور:اردو اکیڈمی،۱۹۸۸ء۔
مرزا،وحید۔ The Life and Works of Amir Khusrau۔لاہور: ۱۹۷۵ء۔
مہر،غلام رسول۔ نوائے سروش ۔ لاہور: جامعہ اشرفیہ۔
نعمانی،شبلی ۔ شعرالعجم ۔جلد پنجم۔اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن،س ن۔

انگریزی کتب

The District and States Gazetteers of the Punjab (India). Vol. IV. Lahore: Research Society of Pakistan, 1979.

Oxford Advanced Learner's Dictionary.

رفاقت علی شاہد *

اردو کا صحافتی ادب: تعریف، تشکیل، روایت

۱۔تعریف

تمہید

آج سے ٹھیک تیس (۳۰) برس پہلے رشید حسن خاں مرحوم نے لکھا تھا:

یہ مشہور بات ہے کہ صحافت اور اَدب میں تضاد کی نسبت ہے۔[۱]

رشید حسن خاں نے سامنے کی بات کو موثر اَدبی پیرائے میں بیان کیا ہے۔[۲] میرے اِس مضمون کا مبحث بھی کچھ اِسی طرح کا ہے۔ میں نے اَدب اور صحافت کے بظاہر متضاد تعلق میں اشتراکِ عمل کا ایک رنگ واضح کرنے کی سعی کی ہے۔ ہمارے ہاں عام طور پر اُردو اَدب اور اُردو صحافت میں مشترک اقدار کے مطالعے و تجزیے سے سروکار نہیں رکھا گیا او رنہ رکھا جا رہا ہے۔ اس موضوع پر لے دے کر دو چار مضامین سے آگے بات نہیں بڑھتی۔ ان میں رشید حسن خاں کا مضمون سب سے اہم ہے۔ اُن کے بعد اس موضوع پر ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کا مضمون اہم ہے۔

اُردو صحافت کی دو سو سالہ تاریخ میں ہزاروں اخبار، رسالے اور جریدے شائع ہوتے رہے ہیں اور آج بھی ہو رہے ہیں۔ اس قدر کثیر وعظیم سرمائے کا تجزیاتی مطالعہ کرنے سے معلوم ہو گا کہ اس میں اَدبی مواد بھی اِسی اعتبار سے کثیر تعداد میں موجود ہے۔ اِس صحافتی اَدبی مواد کو کم تر نہیں جانا جا

سکتا۔ اتنی کثیر تعداد کے صحافتی اَدبی مواد کی موجودگی تقاضا کرتی ہے کہ اس کی نوعیت، تاریخ، روایت، مقدار اور اقسام پر تفصیل سے تحقیق، تجزیہ اور تنقید کی جائے۔ اس مواد کے کتابیاتی اشاریے بھی تیار ہونے باقی ہیں۔[۳] اس مقالے میں اِنھی اُمور سے متعلق تحقیقی و تعارفی مباحث پیش کیے جا رہے ہیں۔

اَدب اور صحافت

اَدب اور صحافت کی اِس بحث میں دو اُمور کی وضاحت شروع میں ہو جانی چاہیے۔ ان میں ایک ''اَدب'' اور ''صحافت'' کے بنیادی سروکار سے اور دوسرا ان کی عملی حدود کے تعین سے تعلق رکھتا ہے۔ اس وضاحت کا فائدہ یہ ہے کہ متعلقہ اُمور کے بارے میں بنیادی باتیں ذہن میں رہیں گی۔ آسانی کی خاطر طویل بحثوں میں پڑنے کے بجاے میں صرف رشید حسن خاں اور ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کے بیان کردہ مباحث سے سروکار رکھوں گا۔ اَدب اور صحافت کے موضوع پر ان دونوں کے مضامین اہم ہیں، لہٰذا ان سے متعلق تصورات کی وضاحت بھی انھی کے بیانات کی روشنی میں ہونا مناسب تر ہے۔

رشید حسن خاں نے اپنے مضمون ''اَدب او رصحافت'' میں ان دونوں کے تعلق سے جو بحث کی ہے، اُس کا خلاصہ یہ ہے کہ اخبار میں خبریں ہوتی ہیں، وہ بھی مختصر، وقتی اور ہنگامی نوعیت کی۔ اس کے بعد ایڈیٹوریل (editorial) قدرے تفصیل سے ہوتا ہے جو کسی خاص او رمتاثر کن واقعے، معاملے یا حادثے پر تحریر کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد کالموں، مضامین او رتخلیقی تحریروں (نظم، افسانہ، مضمون، وغیرہ) پر مشتمل تحریروں کا نمبر آتا ہے۔ ان میں سے خبروں، ایڈیٹوریل، کالموں او رغیر اَدبی مضامین، وغیرہ کا اثر کچھ کم یا زیادہ عرصے کے بعد زائل ہو جاتا ہے۔ ان کے سوا جن تحریروں میں اعلیٰ اَدبی اقدار پائی جاتی ہیں، وہی اخبار میں سے زندہ رہ جاتی ہیں، بقیہ محض اخبارات و رسائل کے دفینوں کی حیثیت سے باقی رہتی ہیں۔ اس ساری بحث کے بعد رشید حسن خاں نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے، وہ یہ ہے:

> بڑا ادیب اور سچا ادیب وقتی اور ہنگامی مفاد کو مطمعِ نظر قرار نہیں دیتا۔ اس سطحیت کو وہ اُن لوگوں کے لیے چھوڑ دیتا ہے جو خسارے کا سودا کرنے کے قائل نہیں ہوتے ......[۴]

اس اقتباس اور مندرجہ بالا بحث کے تناظر میں وہ مزید لکھتے ہیں کہ اخبار میں خبریں، ادارتی شذرات، کالم، وغیرہ تجارتی مقاصد کی غرض سے ایک طے شدہ پالیسی کے تحت لکھے جاتے ہیں۔ ان

کے لکھنے والے عموماً ادارے کے ملازم ہوتے ہیں۔ وہ ملازم ہوں یا باقاعدہ ملازم نہ ہوں، بہرحال ادارے یا اخبار کی طے شدہ پالیسی کے تحت ہی لکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں اَدب آزاد رہ کر اور اپنی ذہنی صلاحیتوں کو آزادانہ طور پر استعمال کر کے ہی تخلیق کیا جا سکتا ہے۔

اس کے علاوہ اخبار ایک کارخانہ ہے۔ اس میں رپورٹر، خبر نویس، خبریں ترتیب دینے والا/ والے، مدیر، مالک، سب الگ الگ اور اپنے اپنے دائرۂ کار میں رہتے ہوئے خدمات انجام دیتے ہیں۔ اخبار میں خبروں، ادارتی تحریروں، کالم، مضامین، وغیرہ کی اشاعت کے پیچھے ان سب کی کاوشیں شامل ہوتی ہیں۔ یوں خبر کے حصول سے لے کر اخبار کی اشاعت تک کے مراحل اجتماعی اور پنچایتی عمل کے ذریعے سرانجام دیے جاتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں:

> اَدبی تخلیق خالص شخصی اور ذاتی معاملہ ہے، اسے بھلا اس کو آپریٹو طریقِ کار اور اس تجارتی مطمحِ نظر سے کیا واسطہ! یہی وجہ ہے کہ اخبار میں کام کرنے والے کیسے ہی ہوں، مگر اس کا بیش تر حصّہ خالص صحافتی ہوتا ہے۔[۵]

اسی سلسلے میں ایک اَور پہلو کی جانب توجہ مبذول کراتے ہوئے وہ مزید واضح کرتے ہیں کہ اخبار میں خبر سے لے کر شذرات اور کالم تک میں اخبار یا ادارے کی مخصوص پالیسی، مالک اور مدیر کے مزاج اور اُفتادِ طبع کی چھاپ موجود ہوتی ہے۔ یہ چیز ان تحریروں کو اَدب بننے سے روکتی ہے، کیونکہ ان تحریروں میں شخصیت اور طبیعت کا انفرادی رنگ اور جذبہ و احساس شامل نہیں ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ:

> اصل چیز لکھنے والے کا طرزِ عمل ہے، اس کا اندازِ فکر اور اندازِ نظر۔[۶]

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضمون ''اَدبی صحافت اور اَدبی رویے'' میں اَدب اور صحافت سے متعلق کچھ اَور نکات پر بحث کی ہے۔ اُن کے الفاظ میں:

> خالص صحافت معلومات کی فراہمی اور اِطلاعات کی ترسیل سے علاقہ رکھتی ہے اور اَدب میں زبان کے استعمال کی نوعیت دبیز، تہ دار یا بڑی حد تک بالواسطہ اظہار کی ہو جاتی ہے ...... اخبارات کی خبریں یا فیچر کے وسیلے سے کسی خیال، نقطۂ نظر یا معلومات کو جیسے ہی قاری تک پہنچا دیا جاتا ہے، اُسی وقت وسیلۂ اظہار کی حیثیت سے زبان کا کردار ختم ہو جاتا ہے، جب کہ اَدبی اظہار میں ترسیلِ خیال کا عمل اپنے آپ میں

زبان کی کارکردگی کا محض آغاز بن جاتا ہے ...... جو تخلیقی زبان جتنی تہہ دار [کذا۔ تہ دار]، طاقت ور اور ہمہ جہت ہوتی ہے، اُس کی تاثر آفرینی اور کارکردگی کا وقفہ بھی اُسی تناسب سے طویل ہوتا چلا جاتا ہے۔[۷]

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے میقاتیت، یعنی مخصوص وقفے کے ساتھ اشاعت کو صحافت کی مجبوری اور اَدب سے دوری کا ایک سبب بتایا ہے۔[۸] یہ بات غیر اَدبی اخبارات و رسائل کی خبروں، اُن کے ادارتی شذرات، کالموں، مضامین، مراسلوں، خطوط، وغیرہ پر تو صادق آتی ہے لیکن اَدبی صحافت اور صحافتی اَدب کو اس سے مُستثنیٰ قرار دینا پڑے گا۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، مدیر کے کردار کو اہم گردانتے ہیں اور اُس کے مزاج و مذاق کو اَدبی جریدے کی رجحان سازی کے لیے بنیادی قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی اُن کی مراد محض اَدبی صحافت ہے، عام صحافت نہیں۔ اس کے بعد اُن کے مضمون کا مبحث تمام تر اَدبی صحافت سے متعلق ہے جو مضمون کے عنوان سے بھی ظاہر ہے۔ یہ تمام ہمارے دائرۂ بحث سے خارج ہیں۔

اوپر کی تمام بحث اور بیانات سے یہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے کہ وقتی اور ہنگامی نوعیت کے ساتھ ساتھ اختصار — عام صحافت، یعنی عام اخبارات و رسائل کی مجبوری ہیں۔ اخبار میں شائع ہونے والی خبروں، ادارتی شذرات، کالموں، مضامین، مراسلات، خطوط، اطلاعات، وغیرہ کا مقصد فوری تاثر قائم کرنا ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ تجارتی مقصد کے لیے اور طے شدہ و راہ نما اُصولوں اور منصوبے کے تحت لکھا جاتا ہے۔ اخبار یا رسالے میں خبر سے لے کر اشاعت تک کے مراحل طے کرنے میں جو افراد معاون بنتے ہیں، وہ اخبار یا ادارے کے ملازم ہوتے ہیں اور ادارے کے راہ نما اُصولوں کی پاس داری کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ وہ اپنی اُفتادِ طبع کے خلاف ادارے کے مقاصد، راہ نما اُصولوں اور ضروریات کے تابع رہ کر خدمات انجام دیتے ہیں۔ اُن سب کی مشترکہ جدوجہد یا زیادہ بہتر طور پر، پنچایتی کوششوں یا کاوشوں کی بدولت اخبار کا پیٹ بھرتا ہے اور اخبار یا رسالہ شائع ہوتا ہے۔

اس کے مقابلے میں اَدب میں وقت اور زمانے کی قید نہیں ہوتی۔ بڑا اَدب ہنگامی نوعیّتوں اور ضرورتوں اور کسی قسم کے مادی فائدے سے ماورا ہو کر تخلیق ہوتا ہے۔ اَدبی تخلیق ذاتی ہوتی ہے۔ اس

میں صرف تخلیق کار کی ذات شامل ہوتی ہے، کسی غیر کی نہیں۔ اَدب پارے پر ادیب کے انداز، فکر اور شخصیت کا اثر لازمی طور پر پڑتا ہے۔ اَدب میں زبان کے فن کارانہ استعمال کو فوقیت دی جاتی ہے۔ اَدب میں خبر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی، بلکہ خبر کے تناظر میں جو جذبہ، احساس اور خیال، اندازِ بیان، اُسلوب اور زبان ظاہر ہوتی ہے، اُس کی اہمیت ہوتی ہے۔

جہاں تک اَدب او رصحافت کی بحث میں دوسرے سروکار کا تعلق ہے، یعنی اَدب اور صحافت کی عملی حدود کیا ہیں؟ اس سروکار میں اس اَمر کا مطالعہ کیا جاتا ہے کہ ''اَدب'' اور ''صحافت'' کے تعین کے بعد اخبار یا رسالے میں ان دونوں کی نمائندہ تحریروں کو ایک دوسرے سے الگ کیسے کیا جائے؟ دونوں کی حدود کو کیسے سمجھا جائے اور ان کا تعین کیسے کیا جائے؟ اَدب اور صحافت کی بحث کے دوران کس مواد سے ہمیں سروکار رکھنا چاہیے اور کسے خارج از بحث قرار دینا چاہیے؟ یہ اور ان جیسے دیگر سوالات کا جواب بھی رشید حسن خاں نے جامعیت او رخوب صورتی کے ساتھ دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ہمیں ان خبروں سے بحث نہیں کرنا ہے جو اخبار کے لیے اصلاً مسالا مہیا کرتی ہیں۔ وہ بالکل الگ ایک حصہ ہے۔ خبریں کیسی ہی ہوں، وہ خبریں ہوتی ہیں اور خبریں رہتی ہیں۔ جب ان خبروں کی بنیاد پر کچھ اَور لکھا جاتا ہے، وہ ایڈیٹوریل نوٹ ہو، کوئی مضمون ہو، کوئی افسانہ ہو، نظم ہو یا ڈراما؛ تب اَدب اور صحافت کی بحث شروع ہوتی ہے۔[۹]

اسی سلسلے میں ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> زبان کے تخلیقی کردار کے سبب ادب اور ترسیلی کردار کے باعث صحافت کے مقاصد اور طریق کار کچھ اتنے مختلف تصور کیے جاتے ہیں کہ دونوں میں اشتراک کی تلاش اسی حد تک محدود ہے کہ ادب اور صحافت دونوں میں اپنے مدعا اور مافی الضمیر کا اظہار بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ تاہم صحافت کی بنیادی صفت چونکہ میقات کی پابندی ہے، اس لیے میقاتی یا periodical ہونے کی صفت روزناموں، ہفتہ وار اخبارات اور ماہ نامے یا سہ ماہی یا شش ماہی کی صورت میں شائع ہونے والے رسالوں میں یکساں طور پر مشترک ہوتی ہے۔[۱۰]

ان دونوں بیانات سے واضح ہوا کہ جن خبروں، ادارتی شذرات، کالموں، مضامین وغیرہ کی

نوعیت ہنگامی اور وقتی ہوتی ہے، وہ خالص صحافت میں شمار ہوں گے۔ جن تحریروں میں اَدبی محاسن پائے جاتے ہیں، وہ عام صحافتی تحریروں سے علاحدہ صحافتی اَدب کی ترجمان ہوں گی۔

تعریف

اُردو صحافت میں شائع ہونے والے اَدبی مواد کے لیے عام طور پر دو طرح کی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں۔ ایک ''اَدبی صحافت'' اور دوسری ''صحافیانہ اَدب''۔ اِن دونوں کے علاوہ اُردو صحافت میں اَدبی مواد کی ایک تیسری قسم اَور ہے جسے میں ''صحافتی اَدب'' قرار دیتا ہوں۔ یہاں تینوں کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی تعریف بھی متعین کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ا۔ اَدبی صحافت

لغات میں اِس اصطلاح کا اندراج نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہی نظر آتی ہے کہ نہ تو ''اَدبی صحافت'' پر اس قدر لکھا گیا کہ جس کے باعث یہ اصطلاح رائج ہوسکتی اور نہ یہ اصطلاح تحریروں میں عام طور پر استعمال ہوئی ہے۔ ویسے تو یہ اَدبی اصطلاح قابلِ فہم ہے۔ رشید حسن خاں اس کی وضاحت کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:

> ''اَدبی صحافت'' کو اگر ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جائے تو پھر اس کا اطلاق اَدبی یا نیم اَدبی رسالوں پر بہتر طور پر ہوگا، مگر یہ ایک الگ اور ایک مستقل موضوع ہے جو ایک مفصّل مقالے کا طلب گار ہے۔[۱۱]

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کے درج ذیل بیان سے بھی اَدبی صحافت کے خدوخال کا کچھ حصّہ واضح ہوتا ہے:

> اَدبی جریدے اپنی میقاتیت کے سبب صحافت کا حصّہ کہلاتے ہیں اور ان میں تخلیقی نوعیت کی شعری اور نثری تحریروں کی اشاعت کے باعث انھیں اَدبی صحافت کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔[۱۲]

ان دونوں بیانات سے واضح ہے کہ ''اَدبی صحافت'' کا اطلاق اَدبی اخبارات و رسائل پر ہو گا۔ ایسے اخبارات و رسائل جن کا مقصد اور منشا اَدب کی اشاعت ہو۔ جیسے اُردو گلدستے، مخزن (لاہور)، زمانہ (کان پور)، ادیب (الٰہ آباد)، صبحِ اُمید (لکھنؤ)، صلائے عام (دہلی)،

معارف (اعظم گڑھ)، ہندُستانی (الہ آباد)، ادیب (پشاور)، زبان (منگرول، گجرات)، وغیرہم۔

رشید حسن خاں نے ''اَدبی صحافت'' میں اَدبی اور نیم اَدبی رسالوں کو شامل کیا ہے۔ ''نیم اَدبی'' سے اُن کی کیا مراد ہے؟ اس کی کوئی وضاحت اُنھوں نے نہیں کی۔ غالبًا اُن کے نزدیک ''نیم اَدبی'' رسالے وہ ہیں جن میں اَدب کے ساتھ دیگر موضوعاتِ حیات سے متعلق تحریریں بھی شائع ہوتی رہی ہیں یا ہوتی ہیں، جیسے بیسویں صدی (نئی دہلی)، شمع (نئی دہلی)، منادی (نئی دہلی)، درویش (نئی دہلی)، اور اِن جیسے دیگر رسائل۔ اگر ایسا ہی ہے تو اس سلسلے میں یہ سوال سر اُٹھاتا ہے کہ ان رسائل میں جو اَدبی تحریریں شائع ہوتی رہی ہیں، وہ اعلیٰ اَدب میں شمار ہوسکتی ہیں یا نہیں؟ یہ اظہر من الشّمس ہے کہ دو ایک مستثنیات کو چھوڑ کر ان رسائل میں سنجیدہ او راعلیٰ اَدب شائع نہیں ہوتا رہا، بلکہ جسے رشید حسن خاں نے ''صحافیانہ اَدب'' کہا ہے (جس کی تفصیل آگے آتی ہے)، یہ تحریریں اُس کے تحت آتی ہیں۔ ان رسائل (اور ان جیسے دیگر رسائل) کا مقصد چونکہ لوگوں کی عام دلچسپی کی تحریریں شائع کرنا ہوتا تھا یا ہوتا ہے، اس لیے انھیں ''اَدبی صحافت'' میں شامل کرتے ہوئے تامل ہونا چاہیے۔ اپنے مفہوم اور دائرۂ کار کے مطابق ''اَدبی صحافت'' کا اطلاق صرف اُنھی اخبارات، رسائل اور جرائد پر ہوگا جن کا مقصد اَدب کی اشاعت رہا ہو۔

ب۔ صحافیانہ اَدب

یہ اِصطلاح ''اَدبی صحافت'' سے بھی زیادہ اجنبی ہے۔ اس کا بھی اندراج لغات سے غیر حاضر ہے۔ یہ اصطلاح بھی صحیح استعمال نہیں ہوتی۔ ''اَدبی صحافت'' کی اصطلاح تو پھر بھی کسی حد تک مستعمل ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ''صحافیانہ اَدب'' کی اِصطلاح شاید رشید حسن خاں کے سوا کسی نے استعمال نہیں کی۔ اُنھوں نے اپنے مضمون میں یہ اصطلاح کم سے کم چودہ بار لکھی ہے۔ ان میں سے پانچ جگہ ''صحافیانہ اَدب'' او رباقی جگہوں پر ''صحافیانہ تحریریں''، ''صحافیانہ انداز''، وغیرہ جیسی اصطلاحیں ملتی ہیں۔[۱۳] ان سب کا تعلق ''صحافیانہ اَدب'' سے ہے۔ اُنھوں نے ''صحافیانہ اَدب'' کی وضاحت یوں کی ہے:

> عام طور پر صحافیانہ اَدب کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے ایسی تحریروں کے لیے جو لکھی گئی تھیں کسی خاص موضوع پر، انھوں نے کم یا زیادہ شہرت بھی پائی اُن دنوں، مگر دو چار یا دس بارہ برس کے بعد اُن کی آب و تاب جاتی رہی اور اخباروں کے پُرانے ایڈیٹوریل نوٹس کی طرح وہ آج بے رنگ اور بے تہہ [کذا۔ تہ] نظر آتی ہیں۔ اسی طرح جب کوئی ادیب بے تکان لکھتا ہے اور ہر موضوع کے ساتھ اُس کا سلوک اِسی طرح کا ہوتا ہے جیسا اخباروں میں فی الفور خبریں بنانے اور ان پر اُسی وقت تبصرے مرتب کرنے والوں کا ہوتا ہے، تو ہم یہ کہتے ہیں کہ صحافت کا انداز غالب آ گیا ہے اور مطلب یہ ہوتا ہے کہ ادب کی تہہ داری [کذا۔ تہ داری]، سنجیدگی اور بلندی اِن صاحب کی تحریروں میں نہیں پائی جاتی۔[۱۴]

رشید حسن خاں کے اس بیان کے دو حصّے ہیں۔ پہلے حصّے میں ''صحافیانہ اَدب'' بطور موضوع یا مضمون کی بات کی ہے، جب کہ دوسرے حصّے میں اُنھوں نے اسے ایک رجحان قرار دیا ہے۔ میں اس کی مزید وضاحت یوں کروں گا کہ صحافت کی حد تک ''صحافیانہ اَدب'' کو فطری اور میکانکی عمل جاننا چاہیے اور خالص اَدب کے سلسلے میں اسے رُجحان سمجھنا چاہیے۔ دونوں کا دائرۂ عمل اور طریقِ استعمال ایک دوسرے سے جُدا ہے۔ صحافت میں اس کی موجودگی اور حیثیت ایک فطری عمل کی طرح کام کرتی ہے۔ اس سے مراد ایسی تحریروں سے ہے جو بظاہر اَدبی مزاج کی حامل ہوں لیکن سنجیدہ اور اعلیٰ اَدب میں شمار نہ کی جا سکتی ہوں۔ جیسا کہ رشید حسن خاں نے واضح کیا ہے کہ ایسی تحریریں کچھ عرصے تک تو اپنا اثر رکھتی ہیں، اس کے بعد بھُلا دی جاتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں سنجیدہ اور بڑا ادب تادیر اور اعلیٰ اَدب ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ صحافت کے میکانکی اور میقاتی دائرے میں رہ کر بڑا اَدب ویسے بھی تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔

رشید حسن خاں کی مذکورہ بالا تعریف میں دوسرا حصہ رجحان کی نشان دہی کرتا ہے، یعنی صحافیوں کی طرح بے لگام و بے پناہ لکھنا اور کم سے کم عرصے، دورانیے میں لکھنا اور لکھتے جانا۔ ایسے لکھاری عموماً بڑا اَدب تخلیق کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور نہیں ہوتے۔ صحافت کے میکانکی چکّر اور صحافیانہ رجحان سے بڑے اَدیب کی طبیعت کو مناسبت بھی نہیں ہوتی۔ بڑا ادیب یا اعلیٰ اَدب تخلیق

کرنے کی صلاحیت سے فیض یاب کسی مجبوری کے تحت اگر صحافت کے میکانکی نظام کا حصّہ بنتا بھی ہے تو اخبار یا رسالے کے لیے ''صحافیانہ اَدب'' ہی تخلیق کر سکتا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ایسے ادیبوں اور تخلیق کاروں نے بڑا اَدب ''صحافیانہ'' میکانکی نظام سے باہر تخلیق کیا۔ اس حوالے سے مثال کے طور پر بیسیوں نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان میں عبدالحلیم شؔرر، ریاضؔ خیر آبادی، مولوی محبوب عالم، محمد علی جوہؔر، مولانا حسرتؔ موہانی، نیاز فتح پوری، اختر شیرانی، سیّدامتیاز علی تاؔج، عبدالمجید سالکؔ، چراغ حسن حسرتؔ، غلام رسول مہؔر، مولوی عبدالحق، فیضؔ، احمد ندیم قاسمی کے نام بلا تکلّف لیے جا سکتے ہیں۔ اُنھوں نے اور اِن جیسے دیگر مشاہیرِ اَدب نے اپنی مایۂ ناز اَدبی تخلیقات صحافت کے دائرے سے باہر رہ کر تخلیق کیں۔ اس کے ساتھ اُن کا صحافیانہ اَدب بھی ہمارے سامنے موجود ہے اور ہم بڑی آسانی کے ساتھ دونوں قسم کے اَدب میں تفریق کر سکتے ہیں۔ اپنے اس مضمون میں رشید حسن خاں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> اُردو میں صحافیانہ اَدب کی کمی نہیں۔ اس سرمائے کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ سب لوگ یا تو وہ تھے جو اَدب کو صحافت کے انداز سے تجارت کا مال خیال کرتے تھے، یا وہ لوگ تھے جن کے یہاں یہ دونوں لہریں اُٹھتی اور دبتی رہتی تھیں۔ یوں کبھی ادبیت چمک جاتی تھی اور کبھی صحافیانہ انداز غالب آ جاتا تھا۔[۱۵]

''صحافیانہ اَدب'' کے سرمائے کی تعداد کے سلسلے میں رشید حسن خاں کا اندازہ یوں درست ہے کہ تحقیق کے مطابق اُردو صحافت کی دو سو (۲۰۰) سالہ تاریخ میں کم و بیش دو ہزار اخبارات اور ایک ہزار رسائل و جرائد شائع ہوئے یا ہو رہے ہیں۔ ان میں ایسے اخبارات و رسائل بڑی تعداد میں ہیں جو چند یا کچھ شماروں کی زندگی پا کر ختم ہو گئے۔ اس کے ساتھ ایسے اخبارات، رسائل و جرائد کی تعداد بھی خاصی ہے جو ایک عرصے تک دنیاے اَدب میں آب و تاب کے ساتھ جلوہ افروز رہے۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان ہزاروں اخبارات و رسائل میں کتنا اور کیسا کیسا اَدبی مواد موجود ہوگا۔ اتنی کثیر تعداد میں اَدبی مواد کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس میں ''صحافیانہ اَدب'' کی تعداد نسبتاً زیادہ، بلکہ کثیر نکلے گی۔

''صحافیانہ اَدب'' کی وضاحت کرتے ہوئے رشید حسن خاں نے مثال کے طور پر نیاؔز فتح پوری، کرشن چندر، خواجہ حسن نظامی اور ترقی پسند تحریک کے نام لیے ہیں اور واضح کیا ہے کہ ان کی جو

تحریریں رسائل و جرائد میں چھپی ہیں، اُن میں کچھ تو اَدب کے اعلیٰ معیار پر پوری اُترتی ہیں، بقیہ ''صحافیانہ اَدب'' میں جگہ پانے کی مستحق ہیں۔[۱۶]

ج۔صحافتی اَدب

یہ اصطلاح لغات سے تو غیر حاضر ہے ہی، اسے غالبًا کسی اَور نے بھی اَب تک اُن معنوں میں اِستعمال نہیں کیا جن میں اسے مَیں استعمال کرتا ہوں۔ میں یہ اصطلاح ایسی ادبی تحریروں کے لیے مخصوص جانتا ہوں جو اُردو کے غیر اَدبی اخباروں، رسالوں اور جرائد میں شائع ہوئی ہوں اور جنھیں سنجیدہ، بڑے اور اعلیٰ اَدب میں شمار کیا جا سکے۔ مثال کے طور پر اَوَدھ اخبار میں سرشارؔ، جاہؔ، وغیرہ کی تحریریں اور تہذیب الاخلاق اور علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں سرسیّدؔ، شبلیؔ، حالیؔ، نواب محسن الملک، وغیرہ کی تحریریں۔ اسی طرح زمیندار میں مولانا ظفرعلی خاں، الہلال، البلاغ اور لسان الصّدق میں مولانا ابوالکلام آزاد، سچ اور صدقِ جدید میں مولانا عبدالماجد دریا بادی اور جسارت، تکبیر، وغیرہ میں مُشفِق خواجہ کی تحریریں۔

اوپر ''صحافیانہ اَدب'' کے ذیل میں جس قسم کی تحریروں کی بات اور نشان دہی کی گئی ہے، اس کے تناظر میں غیر اَدبی صحافت میں ''صحافیانہ اَدب'' کے چھانٹنے کے بعد سنجیدہ اور اعلیٰ معیار کی جو اَدبی تحریریں باقی بچ رہتی ہیں، وہی ''صحافتی اَدب'' کے ذیل میں رکھی جائیں گی۔ آئندہ کی بحث اور مثالوں سے اس اِصطلاح کا مفہوم اور نوعیت مزید وضاحت کے ساتھ سامنے آ جائے گی۔

۲۔تشکیل

پس منظر اور تاریخ:

اُردو میں صحافتی اَدب کی تشکیل کا مطالعہ کرنے کے لیے ہمیں اُردو اَدب کی تاریخ میں جھانکنے کی ضرورت ہے۔ یہ واضح ہو چکا ہے کہ قدیم دور میں، یعنی محمد شاہ کے عہد تک فارسی غالب زبان کے طور پر ہندوستان میں رائج تھی، علوم میں بھی اور اَدب کی سطح پر بھی۔ میرؔ و سوداؔ کا دور وہ پہلا سنگِ میل ہے جب شاعری کی حد تک اُردو یا ہندی یا ہندوی کو اہمیت ملنی شروع ہوئی اور اُردو اَدب کا دامن شاعری اور نثر کے معاملے میں وسیع ہونا شروع ہوا۔ اُس دور کی اَدبی تاریخ اور معاشرتی روایات کا

مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر پڑھا لکھا شخص اَدبی ذوق سے متصف ہوتا تھا۔ وہ کچھ لکھے یا نہ لکھے، اَدبی محفلوں اور مشاعروں میں شریک ہوتا اور گھریلو اور مجلسی آداب اور رکھ رکھاؤ میں اُس کا اَدبی ذوق دکھائی دیتا۔ اَوَدھ، خصوصاً لکھنؤ کی وضع داری، علمی فضا اور اَدب کے ہرجا چرچے نے روز مرہ کی زندگی اور معاشرت میں اَدب اور اَدبی ذوق کو پروان چڑھانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ بادشاہوں، نوابوں اور امیروں نے ادیبوں، خصوصاً شاعروں کے وظیفے مقرر کر رکھے تھے ۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے معروف اور اہم شاعروں کو کسی نہ کسی بادشاہ، امیر، نواب یا متمول شخص سے توسل تھا۔ دن رات فِکرِ سخن ہوتی، مشاعرے اور اَدبی تقریبات منعقد ہوتیں، عاشورے کی مجالس میں سلام اور مرثیے کہہ کر سنائے جاتے۔ بادشاہ، اُمرا، نواب، خود شاعری کرتے اور کسی نہ کسی اُستاد شاعر کے باقاعدہ شاگرد ہوتے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے ، بلکہ اس کے بہت بعد تک، اُنیسویں صدی کے تقریباً اختتام تک اَدبی ذوق وشوق کا یہی عالم تھا۔

مندرجہ بالا صورت حال کو سامنے رکھا جائے تو ابتدائی دور کے اُردو اخبارات کے مواد اور اَدبی رجحانات کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔ اس کی تفصیل میں جانے سے پہلے اِختصار کے ساتھ ہندوستان میں اخبارنویسی کی تاریخ کا جاننا ضروری ہے۔

صحافت کی تواریخ بتاتی ہیں کہ ہندوستان میں صحافت کا باقاعدہ آغاز کلکتے سے ۱۷۸۰ء میں *Hicky's Bengal Gazette or the Calcutta General Advertiser* نامی انگریزی اخبار کے اجرا سے ہوا۔ یہ اخبار ''بنگال گزٹ'' اور ''ہکیز گزٹ'' کے نام سے بھی مشہور تھا۔[۱۷] اُنیسویں صدی کے شروع ہوتے ہوتے ہندوستان بھر سے ۲۸ اخبارات اور ۹ رسائل منظرِ عام پر آچکے تھے۔[۱۸] یہ انگریزی اخبارات انگریز یا یورپین نکالتے تھے۔ یہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں کہ اٹھارویں صدی کے آخر تک یورپ اور مغرب میں اخبارنویسی بہت ترقی کر چکی تھی۔ یورپ کے بعض اخبارات، اخبارنویسی کا ایک مزاج اور طریقۂ کار متعین کر چکے تھے۔ یورپیوں نے جب ہندوستان میں اخبار نکالے تو یہی مزاج ، تجربہ اور طریقۂ کار اُن کے ساتھ یہاں بھی منتقل ہوا۔ اس کا بدیہی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ اخبارنویسی میں مغرب اور یورپ کی ترقی سے براہِ راست فائدہ اُٹھاتے ہوئے ہندوستانی اخبارنویسی

بھی اُسی جدید طریقۂ کار اور مزاج سے ہم آہنگ ہوتی جو یورپی ماہرین اپنے ساتھ لے کر آئے تھے۔ اس کے مظاہر ہمیں اُن چند ابتدائی اخبارات میں تو نظر آتے ہیں جو یہاں انگریز حکمرانوں کی سرپرستی یا تعاون سے جاری ہوئے اور شائع ہوتے رہے۔ جن اخبارات نے انگریزی تعلیم کی طرح انگریزوں یا یورپیوں کی ہر چیز سے بیر رکھا، وہ اخبار نویسی کے جدید طریقے اور سلیقے سے خالی نظر آتے ہیں۔

اسی صورتِ حال اور تناظر میں اُردو صحافت کا آغاز ہوا۔ شروع میں جو اخبار کلکتے سے جاری ہوئے، وہ عام طور پر انگریز حاکموں کی سرپرستی یا اعانت کے ساتھ شائع ہوتے رہے۔ اُردو صحافت کی تواریخ کے مطابق اُردو صحافت کا باقاعدہ آغاز کلکتے کے اخبار جامِ جہاں نما سے ہوتا ہے۔[۱۹] بھارت میں اُردو کے سب سے بڑے سرکاری ادارے قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی نے مارچ ۲۰۱۶ء میں ایک سہ روزہ اَدبی اجلاس (سیمینار) کا اہتمام کیا۔ یہ اجلاس ''اُردو صحافت کی دو سو سالہ تاریخ'' کے موضوع پر منعقد کرایا گیا۔ اس اجلاس میں شرکت کے لیے ارسال کیے گئے دعوت نامے میں انکشاف کیا گیا ہے کہ اُردو کا پہلا اخبار ۱۸۱۵ء میں کلکتہ سے مولوی اکرام علی نے جاری کیا جس کے شمارے نیشنل لائبریری، کلکتہ میں محفوظ ہیں۔[۲۰] اگر اسے نئی تحقیق مان کر تسلیم کر لیا جائے تو اُردو صحافت کا آغاز ۱۸۱۵ء سے تسلیم کیا جانا چاہیے۔

مولوی اکرام علی کے مذکورہ اخبار کا کوئی نمونہ ہمارے سامنے موجود نہیں۔ اندازہ ہے کہ مذکورہ اخبار کلکتے ہی سے جاری ہوا ہوگا، کیونکہ مولوی اکرام علی ۱۸۱۵ء میں (اخبار کے مبینہ اجرا کے وقت) فورٹ ولیم کالج، کلکتے میں ملازم تھے۔[۲۱] ایسی صورت میں یہ سامنے کی بات ہے کہ انھوں نے انگریزوں کی راہ نمائی میں (اور ممکن ہے سرپرستی میں بھی) اخبار نکالا ہوگا۔

اِس تناظر میں اُردو کا دوسرا اور دستیاب مواد کے مطابق اُردو کا پہلا اخبار جامِ جہاں نما تھا جو ۱۸۲۲ء میں کلکتے ہی سے جاری ہوا۔ اس کے کچھ شمارے مختلف کتاب خانوں میں محفوظ ہیں۔ اس پر ایک تفصیلی کتاب گربچن چندن نے بھی لکھی جو اسی اخبار کے نام ہی سے شائع ہوئی۔[۲۲] اس میں جامِ جہاں نما کے مزاج، طریقۂ کار، خبروں کی نوعیت اور ترتیب، وغیرہ کی تفصیلات ملتی ہیں۔ ان تفصیلات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس اخبار کے مزاج اور طریقۂ کار پر انگریزی اخبارات کا کافی اثر تھا۔ اس کے

بعد ہندوستان کے تقریباً ہر شہر سے اُردو اخبارات نکلنے شروع ہوئے ۔ ان کی تفصیل دیکھنی ہو تو محمد عتیق صدیقی، مولانا امداد صابری، نادر علی خاں اور ڈاکٹر طاہر مسعود کی تواریخِ صحافت سے رجوع کیا جا سکتا ہے۔

اِسی تناظر میں یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ مالک اور مدیر کی ذاتی طبع اور مزاج بھی اخبارات پر اثرانداز ہوتا تھا۔ مثال کے طور پر دہلی اُردو اخبار کو اس لیے زیادہ شہرت ملی کہ ایک تو اس کے مدیر اپنے زمانے کے اہم ادیب اور مذہبی و معاشرتی شخصیت تھے، دوسرے، اِس لیے کہ مولوی محمد باقر کی شخصیت اور مزاج نے دہلی اُردو اخبار کا مزاج اور سمت متعین کی۔ اِسی کی پاداش میں اُنھیں پھانسی کی سزا کا بھی سامنا کرنا پڑا۔ اپنے اِسی مزاج اور مقررہ نوعیت کے باعث دہلی اُردو اخبار کا مواد آج بھی ہماری اَدبی، معاشرتی اور سیاسی تاریخ کا بیش بہا سرمایہ ہے۔ اُردو کے صحافتی اَدب کی تشکیل میں مدیر یا مالکِ اخبار کے اس ذاتی رجحان اور مزاج نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔

اوپر پیش کی گئی تفصیلات سے اُردو کے صحافتی اَدب کی تشکیل اور روایت کو سمجھنا آسان ہو گا۔ اسی پس منظر اور روایت نے اُردو صحافت اور پھر اُردو کے صحافتی اَدب کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا۔

خد و خال اور رُجحان :

اُردو صحافت کے تاریخ نگاروں نے اُردو کی ابتدائی صحافت کی کچھ خصوصیات اور خدوخال واضح کیے ہیں۔ اِن مطالعات کی مدد سے ہم اُردو صحافت کے ابتدائی اور بنیادی رجحانات سے واقف ہو سکتے ہیں۔ اُردو کے صحافتی اَدب کی تشکیل میں بھی اِنھی خصوصیات سے مدد ملتی ہے۔ قاضی عبدالغفار کے مطابق: سرسیّد کے دور سے قبل اخبارات کی زبان اَدبی زبان سے مختلف نہ تھی،[۲۳] چنانچہ پنجابی اخبار کا درج ذیل اقتباس درج کر کے اُنھوں نے اس پر تبصرہ بھی کیا ہے۔[۲۴] تھارن ٹن–صوبۂ شمالی ومغربی کے اخبارات ومطبوعات سے متعلق اپنی ۱۸۵۰ء کی رپورٹ میں تحریر کرتے ہیں:

> ......بیش تر اخباروں میں عام خبروں کے سوا اَور کچھ نہیں ہوتا۔ جو اخبارات مغربی افکار کی تبلیغ کرتے ہیں، اُن ...... کی خبریں عموماً اچھی ہوتی ہیں اور بیش تر انگریزی اخباروں سے اخذ کی جاتی ہیں۔ ...... تمام مسائل میں عموماً اور سرکاری مفاد کے مسائل میں خصوصاً رائے زنی کرنے میں اخباروں کے ایڈیٹر بالعموم احتیاط برتتے ہیں۔......[۲۵]

اسی طرح ۱۸۵۰ء کی رپورٹ میں جے ڈبلیو شیرر لکھتے ہیں:

> ...... اخبارات ...... کی خبریں متفرق اور غیر سنجیدہ قسم کی ہوتی ہیں۔ بعض بلند حوصلہ اخبارات مقامی انگریزی اخباروں کے اقتباسات بھی شائع کرتے ہیں، اور باقی اخبارات چھوٹی چھوٹی بازاری گپیں چھاپ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ کچھ اخباروں کے ایڈیٹر ...... مذہبی مسایل [کذا] پر بھی خامہ فرسائی کرتے ہیں اور مذہبی کتابوں کے اقتباسات شائع کرتے ہیں۔ بعض روشن خیال اخبارات میں ...... سوانح اور سائنس وغیرہ کے ملے جلے معلوماتی مضامین بھی ہوتے ہیں۔
>
> یہ سب اخبارات اگرچہ خوش اُسلوبی و خوش اطواری کے حامل ہیں مگر حکومت کو نہ تو اپنے قوانین وغیرہ کے متعلق دیسی رائے عامہ کے رجحانات ہی کا اِن سے کوئی اندازہ ہوسکتا ہے، اور نہ دیسی عوام کے جذبات و احساسات کا، یا اُن کی ضروریات ہی کا اُن کی وساطت سے گورنمنٹ کو علم ہوسکتا ہے۔[۲۶]

۱۸۵۲ء کی رپورٹ پیش کرتے ہوئے پی سی اِسمتھ لکھتے ہیں:

> نورالابصار ...... قابلِ قدر اخبار بننے کی صلاحیتیں اپنے اندر رکھتا ہے۔ سداسُکھ لال، جو اِس اخبار کے ایڈیٹر ہیں، انگریزی سے کلی واقفیت رکھتے ہیں، ...... اخبار کی زبان سادہ ہوتی ہے۔ عبارت آرائی سے معرّا ہونے کی وجہ سے دیسی اصحاب اِس کی زبان کو بہت شُستہ نہیں سمجھتے۔[۲۷]

تہذیب الاخلاق کے بارے میں اخبار انجمنِ پنجاب، لاہور، مورخہ ۱۲ فروری ۱۸۷۵ء کی یہ رائے دیکھیے:

> مضمون و بیان کے بلند معیار کی وجہ سے تہذیب الاخلاق قابلِ ستائش ہے۔ یہ اخبار ہر حیثیت سے خرد افروز ہے۔[۲۸]

ناصر الاخبار، دہلی سے شائع ہوتا تھا۔ اس کے ۱۱ فروری ۱۸۷۶ء کے شمارے میں نامہ نگاروں کے لیے ہدایت نامہ تحریر کیا گیا ہے۔ اس کی تیسری شق یوں ہے:

> (۳) کسی قسم کی نظم بلاخلافِ اَدب و ایمان یا بے قاعدہ یا بے معنی یا غیر فصیح یا اُصولِ شاعری کے خلاف ہو، ہرگز چھاپی نہ جائے گی۔[۲۹]

مندرجہ بالا تفصیلات سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو صحافت کے آغاز ہی سے اخبارات کو

خبروں کے سلسلے میں انگریزی اخباروں پر تکیہ کرنا پڑتا تھا۔ انگریز حُکام کی سرپرستی میں شائع ہونے والے اخبارات کے لیے یہ ایک طرح کی مجبوری بھی تھی کہ اُنھیں حُکامِ بالا کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے اُن کی مرضی اور ضرورت کی خبریں انگریزی اخبارات سے حاصل کرنی پڑتی تھیں۔ آزاد اُردو اخبارات کو اگرچہ ایسی کوئی مجبوری نہیں تھی لیکن اُنھیں مواد کی کمی کا سامنا تھا۔ اس کا حل اُنھوں نے یہ نکالا کہ اَدبی نوعیت کی خبریں، مراسلے اور اَدبی تخلیقات چھاپنی شروع کیں۔

اُردو اخبارات عام خبروں کے ساتھ ساتھ زیادہ سے زیادہ تخلیقات، خبریں اور مراسلے چھاپ کر قارئین کے لیے دلچسپی کا سامان پیدا کرتے۔ جیسا کہ پہلے وضاحت ہو چکی ہے کہ اُنیسویں صدی کے نصف اول، بلکہ پوری اُنیسویں صدی میں عوامی معاشرے کی تشکیل اور پہچان کا بنیادی ذریعہ اَدب تھا، اس لیے اَدب کے تعلق سے خبریں، مراسلے اور مضامین فطری طور پر پسند کیے جاتے تھے۔ اِسی وجہ سے اُردو صحافت کے بہت شروع کے زمانے ہی سے اُردو میں ''صحافتی اَدب'' پیدا ہو گیا تھا اور اس میں روز افزوں ترقی اُسی رفتار سے ہوتی رہی۔

بیسویں صدی میں خبر رسانی کے جدید ترین ذرائع آ جانے سے اخبارات کی ضرورتیں بدلتی گئیں۔ جیسے ہندوستان میں ریل، تار برقی، ڈاک کے نظام میں بہتری، ٹیلی فون، ریڈیو، ہوائی جہاز، وغیرہ جیسے ذرائع کے آنے سے خبروں کی ترسیل میں تیزی آتی گئی، چنانچہ آہستہ آہستہ اُردو صحافت (خصوصاً اخبارات) میں professionalism آتا گیا۔ اب دنیا بھر کی اہم اور دِلچسپ خبروں کی اشاعت کے ساتھ ساتھ غیر اَدبی سیاسی، معاشرتی اور اقتصادی تبصروں اور تجزیوں کی اشاعت ہونے لگی۔ ۱۹۳۰ء کے بعد تو اُردو کیا، انگریزی اور علاقائی زبانوں کے دیگر اخبارات میں بھی سیاسی تجزیوں کی اشاعت معمول بن گئی۔ وہ تحریکِ آزادی کا دور تھا۔ ہر دیسی اخبار اس تحریک میں پیش پیش نظر آتا ہے۔ زمیندار (لاہور)، انقلاب (لاہور)، احسان (لاہور)، پرتاپ (لاہور)، ہمدرد (دہلی)، وغیرہم، کتنے ہی اہم اخبارات نے خود کو تحریکِ آزادی کے لیے وقف کر دیا۔ آزادی کے بعد تو اُردو اخبارات میں سیاسی و معاشرتی خبریں، تجزیے اور مضامین شائع کرنے کا رجحان عام ہوتا گیا۔

یوں غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کی اُردو صحافت کے آغاز ہی سے اُردو کے صحافتی اَدب کا

بھی آغاز ہو گیا تھا۔ شروع میں اُردو کا صحافتی اَدب کثیر تعداد میں تخلیق ہوا لیکن تقریباً ایک صدی بعد اُردو صحافت میں پیشہ ورانہ رُجحان آجانے، تحریکِ آزادی کی سرگرمیوں اور تیز ترین سائنسی ترقی سے اُردو اَدب کے ساتھ ساتھ اُردو اخبارات و جرائد میں بھی اَدب کی اشاعت کا رجحان کم سے کم تر ہوتا ہوا کم ترین سطح پر آ گیا۔ یہ رُجحان یہاں تک غالب ہوا کہ اب اُردو اخبارات و جرائد میں اَدب ثانوی حیثیت اختیار کرتا جا رہا ہے۔

اُردو کی ابتدائی اخبار نویسی یا صحافت میں اَدب کے غالب رُجحان کا ایک اَور اندازہ ابتدائی دور کے اُردو اخبارات و جرائد کے ناموں سے ہوتا ہے۔ یہ نام بجائے خود اَدبی مزاج کے حامل ہیں۔ ان میں سے بعض ناموں کی اَدبی کتب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر سب سے پہلے ۱۸۵۷ء تک کے ایسے کچھ اخبارات و جرائد کے نام ملاحظہ کیجیے: جامِ جہاں نما، فوائد النّاظرین، قِران السّعدَین، مُحِبّ ِ ہند، خیرخواہِ ہند، باغ و بہار، مِراۃالعلوم، آفتاب ِہند، کوہِ نُور، ہُمائے بے بہا، چشمۂ فیض ، آفتابِ عالم تاب، طِلِسم لکھنؤ، سِحرِ سامری، گُلشنِ نوبہار۔[۳۰]

۱۸۵۷ء کے بعد بیسویں صدی عیسوی کی ابتدائی دہائیوں تک شائع ہونے والے ایسے اخبارات و رسائل کی تعداد خاصی ہے ۔ یہاں مثال کے طور پر اُس دور کے محض مشہور اور اہم نام درج کیے جاتے ہیں: تاریخِ بغاوتِ ہند، طِلِسمِ حیرت، نسیم، شُعلۂ طُور، صُبحِ صادِق، آفتابِ عالم تاب، کارنا مہ ، چشمۂ فیض، ذخیرۂ بال گوبند، مخزنِ مسیحی، رتن پرکاش، تہذیبُ الاخلاق، نُورالانوار، منشورِ محمّدی ، خیرخواہِ عالم، نُور افشاں، نیّرِراجستھان، چراغِ دہلی، دبد بۂ سِکندری ، آفتابِ پنجاب، نُورالآفاق، مرقّعۂ تہذیب ، مخزن الفوائد، نیّرِاعظم، مظہرالعجائب، مِہرِ نیم رُوز، تیرھویں صدی ، ہزارداستان، فتنہ، عِطرِفتنہ، مہذّب، آزاد، مُلّا دوپیا زہ ، جعفر زٹلّی، سِحرِ سامری، چودھویں صدی، اِنتخابِ لاجواب، پنجۂ فولاد، ذوالقرنین، لِسان الصِّدق، الہلال، ہمدرد، ہم دم۔[۳۱]

ان سب ناموں کے ملاحظہ کرنے سے اِس اَمر کو تقویت ملتی ہے کہ ابتدائی دور سے لے کر اُردو صحافت کے سو سالہ دور تک اُردو اخبارات و جرائد میں شائع ہونے والے مواد کا عمومی رُجحان اَدبی رہا ہے ۔خواہ وہ نام ہو یا زبان و بیان اور مشمولات ۔

ایک اَور پہلو دیکھیے ۔ جب اُردو صحافت کا آغاز ہوا،تب اُردو زبان اور اَدب ترقی کی منازل تیزی سے طے کر رہا تھا۔تحریر میں عام طور پر اَدبی اُسلوب اور زبان استعمال کی جاتی تھی ۔دُور کیوں جایئے، اُنیسویں صدی عیسوی کی عدالتی کارروائیاں اور منشیانہ تحریریں ہی پڑھ لی جائیں تو اُن کی زبان اور بیان پر ادبیت کے اثرات آسانی کے ساتھ دیکھے جاسکتے ہیں۔ چونکہ اُس عہد میں اَدب کا دور دورہ تھا،تحریر میں (اور کئی جگہ تقریر میں بھی) اَدبی زبان و اُسلوب برتے جانے کو ترجیح دی جاتی تھی، اس لیے اُس دور کے اُردو اخبارات و رسائل میں خبروں، مراسلوں، تبصروں، مضامین، وغیرہ کی زبان اور اُسلوب بھی اَدب سے مملُو ہوتا تھا، اور یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اَدبی تخلیقات میں زبان اور اُسلوب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس سے بھی بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ اُردو صحافت کے سو سالہ دور میں شائع ہونے والے اخبارات و رسائل کے مواد پر اَدب کے گہرے اور پائیدار اثرات موجود ہیں۔

ایک اَور بالواسطہ اَمر سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء سے قبل کی اُردو صحافت میں خاص طور پر اور اُنیسویں صدی کے اواخر تک عموماً اُردو اخبارات و جرائد میں اَدب کی اشاعت عام طور پر ہوتی تھی۔ ہندوستان میں اُردو کتابوں کی اشاعت ۱۸۰۲ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے باغ اردو کی اشاعت سے شروع ہوتی ہے۔ یہ ایک طرح سے ادارہ جاتی اور سرکاری مطبع تھا اور اس میں صرف فورٹ ولیم کالج کی مطبوعات طبع ہوتی تھیں۔ ۱۸۵۷ء تک ہندوستانی مطابع کی تعداد بہت کم تھی۔ جو تھوڑے بہت مطبعے موجود تھے، اُن میں عام طور پر عام پسند اور نصابی و اسلامی کتابیں شائع کی جاتی تھیں۔ محدود تعداد کے ان مطبعوں میں اَدبی کتابیں کم سے کم چھپتی اور شائع ہوتی تھیں، چنانچہ ۱۸۵۷ء کے بعد کم وبیش ۱۸۷۰ء تک (جب ہندوستان میں مطبعوں کی بُہتات ہونے لگی)، زیادہ تر اَدبی تخلیقات کی اشاعت کا بڑا ذریعہ اُردو اخبارات و جرائد تھے۔

۳۔ روایت

مختصر تاریخ اور روایت :

جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے اُردو صحافت کے آغاز کے ساتھ ہی اُردو کے صحافتی اَدب کا

بھی آغاز ہوگیا۔ یہ بھی تفصیل کے ساتھ بیان کیا جا چکا ہے کہ اُردوصحافت کے آغاز کے وقت مقامی معاشرے کا عمومی رُجحان اَدب پرست تھا، چنانچہ شروع کے اُردو اخبارات و جرائد میں زبان اور اُسلُوب کی سطح پر اَدب کے اچھے خاصے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں، بلکہ مشاہدہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُنیسویں صدی کے آخر تک کے اُردو اخبارات کی زبان عموماً اور ۱۸۷۰ء تک کے اُردو اخبارات و جرائد کی زبان خصوصاً اَدبی مزاج کی حامل ہے۔ یہ رُحجان آسانی کے ساتھ مشاہدہ کرنا ہوتو اُردوصحافت کی تاریخوں اور متفرق مضامین و مقالات میں اِن اَدوار کے اخبارات اور جرائد کے اقتباسات کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔

اُردو کے صحافتی اَدب کی تاریخ تفصیل طلب ہے جسے چند صفحوں میں سمیٹنا مشکل ہے۔ اِس مضمون میں ضخامت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُردو کے صحافتی اَدب کی تاریخ کے ضمن میں کچھ تفصیلات نہایت اختصار کے ساتھ ہی پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہ موضوع تفصیل طلب ہے،اس لیے اُمید رکھنی چاہیے کہ آئندہ اِس موضوع پر دیگر قلم کار بھی خامہ فرسائی کریں گے:

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

اُردو کا پہلا اخبار مولوی اکرام علی کا نکالا ہوا بیان کیا جاتا ہے۔ اس کا کوئی شمارہ یا نمونہ اور متعلقہ تفصیلات سرِدست میرے سامنے نہیں، اِس لیے اِس کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں۔ مولوی اکرام علی کے علمی و اَدبی کارنامے ترجمۂ اِخوان الصّفا سے اَدبی دُنیا واقف ہے۔ اِس کی زبان اور اُسلوب اتنا دلچسپ ہے اور یہ کتاب اتنی مقبول ہوئی کہ عرصے تک نو وارد انگریزوں کے اُردو نصاب میں شامل رہی۔ اس کی متعدد اشاعتیں ہندوستان اور اِنگلستان سے منظرِ عام پر آئیں۔ مولوی اکرام علی کی اس مشکور مساعی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اُن کی زبان اور اُسلوب کا رنگ اُن کے مبینہ اخبار کی زبان و بیان میں بھی موجود رہا ہوگا۔

اُردو کا پہلا دستیاب اور معروف اخبار جامِ جہاں نُما ہے۔ اس کا اجرا ۲۷ مارچ ۱۸۲۲ء کو ہفت روزے کے طور پر کلکتے سے ہوا۔ اس کے پہلے سات شمارے اردو میں نکلے، آٹھویں شمارے، مورخہ ۱۵ مئی ۱۸۲۲ء سے یہ اُردو اور فارسی زبان میں شائع ہونے لگا۔ اس کے صرف دو شماروں کے بعد ہی ۲۹

مئی ۱۸۲۲ء سے یہ مکمل طور پر فارسی میں نکلنے لگا،[۳۲] پھر ۲۳ مئی ۱۸۲۳ء سے ۲۳ جنوری ۱۸۲۸ء تک فارسی کے ساتھ ساتھ اِس کا ایک اُردو ضمیمہ بھی نکلتا رہا جس میں خبروں کے علاوہ اَدبی مواد اور مکمل اَدبی ضمیمے بھی شائع ہوتے تھے۔ یہی اس اخبار کے اُردو حصے کی تاریخ ہے۔[۳۳] جامِ جہاں نُما کے شروع کے سات اُردو اور دو اُردو فارسی شماروں کے بعد اُردو ضمیمے کے کُل ۲۴۱ شمارے شائع ہوئے۔ اِن ۲۴۱ ضمیموں میں کُل مِلا کر ۶۲۰ اُردو خبریں اور ۱۰۰ سلسلہ وار مضامین شائع ہوئے۔[۳۴] اُردو ضمیمے کے آخری شمارے میں اَلف لیلیٰ کے اُردو ترجمے کی اشاعت کا اظہار کیا گیا جو اُردو ضمیمے کی بندش کے باعث اُس میں تو شائع نہیں ہو سکا لیکن فارسی اخبار کے دور میں ۳۰ جنوری ۱۸۲۸ء سے اس کی سلسلہ وار اشاعت اخبار میں شروع ہوئی۔[۳۵] اس کے علاوہ ایک اینگلو انڈین شاعر ڈی کاسٹا کا اُردو کلام بھی اخبار میں شائع ہوتا رہا ہے۔ اِس شاعر کا اُردو کلام اخبار میں اُردو ضمیموں کے علاوہ فارسی اخبار کے ۳ فروری اور ۱۲ مارچ ۱۸۲۸ء کے شماروں میں بھی شائع ہوا۔[۳۶] جامِ جہاں نُما کے مدیر سدا سُکھ لال تھے۔ وہ اپنے دور کی معروف اَدبی شخصیت تھے۔ گربچن چندن نے اُن کی سولہ اُردو اور ایک ناگری (ہندی/ سنسکرِت) کتاب کی تفصیل دینے کے علاوہ اُن کی کچھ کتابوں کے سرورق کی عکسی نقول بھی اپنی کتاب میں شامل کی ہیں۔[۳۷] اس سے سدا سُکھ لال کے اُردو قلم کار اور ادیب ہونے کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ جامِ جہاں نُما کے جو اقتباس گربچن چندن، امداد صابری، محمد عتیق صدیقی، نادر علی خاں اور ڈاکٹر طاہر مسعود (بالواسطہ) نے درج کیے ہیں،[۳۸] اُنھیں پڑھنے سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ جامِ جہاں نُما کی زبان سراسر اَدبی تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اخبار کے اُردو ضمیمے میں جو کتابیں قسط وار چھپتی تھیں، اُن کا تعلق بھی علم و اَدب سے تھا۔ اخبار کی زبان و اُسلوب اور مدیر کی اَدبی شخصیت کے تناظر میں اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ جامِ جہاں نُما میں کثیر تعداد میں صحافتی اَدب ملے گا۔

۱۸۵۷ء سے قبل کا ایک اہم ترین اخبار ہفتہ وار دہلی اُردو اخبار ہے جس کا آغاز دہلی سے ۱۸۳۶ء میں ہوا۔ شروع میں یہ دہلی اخبار کے نام سے ۱۰ مئی ۱۸۴۰ء تک شائع ہوا، ۱۷ مئی ۱۸۴۰ء سے یہ دہلی اُردو اخبار کے نام سے نکلنے لگا۔ اس کے طابع اور مالک مولوی محمد باقر تھے، جنھیں اَدبی دُنیا مولانا محمد حسین آزاد کے والد کی حیثیت سے جانتی ہے۔ مولانا آزاد بھی کچھ عرصہ اِس

اخبار کے مُنصرم رہے۔ یہ اخبار مولوی محمد باقر کی شہادت، مورخہ ۱۶ ستمبر ۱۸۵۷ء مطابق ۲۶ محرم الحرام ۱۲۷۲ھ تک جاری رہا۔[۳۹] اس کا آخری شمارہ ۱۳ ستمبر ۱۸۵۷ء کو نکلا اور آخری سات شمارے اخبار الظّفر کے نام سے شائع ہوئے۔[۴۰] دہلی اردو اخبار میں عام طور پر سیاسی و سرکاری خبریں اور احکامات شائع ہوتے تھے۔ اس اخبار کے ابتدائی شماروں میں ادبی حوالے سے زیادہ مواد نہیں ملتا اور آخری زمانے، یعنی ۱۸۵۷ء میں تو یہ جنگِ آزادی کی خبروں اور پراپیگنڈے کے لیے مخصوص ہو گیا تھا۔ اس میں مستقل گوشے ''حضورِ والا'' اور مقامی خبروں میں ادبی شخصیات سے متعلق تفصیلات کے علاوہ کتابوں کے اشتہاروں سے ہی کچھ ادبی معلومات حاصل ہوتی ہیں، البتہ اخبار کی زبان اور اندازِ بیان میں ادبی رنگ غالب ہے جو اس کی ادبی اہمیت بڑھانے کا باعث ہے۔ اس حوالے سے خواجہ احمد فاروقی نے دہلی اردو اخبار کی ادبی اہمیت واضح کرتے ہوئے لکھا ہے:

> سیاست سے قطعِ نظر دہلی اردو اخبار کی ادبی اہمیت بھی ہے۔ اول تو یہ کہ مولوی محمد باقر اور مولوی محمد حسین آزاد اس کے دامن سے وابستہ تھے جن کی علمی حیثیت مسلم ہے۔ دوسرے غالبؔ، ظفرؔ، ذوقؔ، حافظ غلام رسول ویرانؔ، میرزا نور الدین خلف میرزا سلیمان شکوہ، میرزا جواں بخت، میرزا حیدر شکوہ اور نواب زینت محل کے متعلق اس میں بے مثل مواد ملتا ہے...... دہلی اردو اخبار کا ذکر غالبؔ کے خطوں میں، بہادر شاہ کے مقدمے میں اور گارساں دتاسی کے لیکچروں میں موجود ہے جو اس کی اہمیت کے شاہد ہیں۔ اس سے زبان و ادب کی رفتار معلوم ہوتی ہے اور تاریخ کے بہت سے گوشے ایک ڈائری کی شکل میں ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔[۴۱]

اسی کے ساتھ خواجہ احمد فاروقی نے اخبار کے ۸ ستمبر ۱۸۵۲ء کے شمارے میں شائع ہونے والے اس مشاعرے کی روداد کا ذکر کیا ہے جو میرزا سلیمان شکوہ کے صاحب زادے میرزا نورالدین نے اگست ۱۸۵۲ء میں منعقد کیا تھا اور جس میں غالبؔ، ظفرؔ، وغیرہ نے بھی شریک ہو کر اپنا کلام سنایا تھا۔[۴۲] دہلی اردو اخبار کے ۱۸۴۱ء کے مرتبہ و مطبوعہ شماروں میں ادبی حوالے سے جو اہم تر مواد ملتا ہے، اس میں قمار بازی کے سلسلے میں غالبؔ کی رہائش گاہ پر سرکاری اہل کاروں کے چھاپے، اس میں ان کی اور دیگر افراد کی گرفتاری اور جرمانے کی خبر، ذوقؔ و ظفرؔ کا کلام اور کسی تذکرے سے نقل کر کے کسی

نامہ نگار کی جانب سے بھجوائے گئے اشعار کی اشاعت شامل ہے۔[۴۳] اس کے علاوہ مولوی محمد باقر چونکہ شیخ ابراہیم ذوقؔ کے شاگرد تھے، اِس لیے اُن سے متعلق مواد اور اُن کا کلام اِس میں شائع ہوتا تھا۔ غالبؔ سے متعلق بعض خبریں بھی اس میں ملتی ہیں۔ ان خبروں میں قمار بازی کے سلسلے میں غالبؔ کی گرفتاری کی طویل خبر بھی شامل ہے۔ ذوقؔ کے علاوہ اخبار میں غالبؔ، مومنؔ، ظفرؔ، حافظ ویرانؔ اور دیگر اساتذہ وشعراے دہلی کا کلام بھی شائع ہوتا تھا۔ وفاتِ ذوقؔ کی خبر اور تاریخیں بھی پہلی بار اِسی اخبار میں شائع ہوئیں۔[۴۴] مولانا آزادؔ اس اخبار کے آخری دور میں اِس کے مہتمم رہے۔ ۲۴مئی ۱۸۵۷ء مطابق ۲۹ رمضان المبارک ۱۲۷۳ھ کے شمارے میں اُن کا قطعہ ''تاریخ انقلابِ عبرت افزا'' شائع ہوا۔[۴۵] اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا آزادؔ کی تحریریں بھی اِس اخبار میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ مولانا آزادؔ جس پائے اور درجے کے ادیب ہیں، اُس کے پیشِ نظر یہ واضح ہے کہ اُن کا لکھا ہوا ایک ایک جملہ اَدبِ عالیہ کا حصّہ ہے۔ اُن کے علاوہ اُس دور میں دہلی کے اُدبا وشُعرا کی اہم اور کثیر تعداد موجود تھی جن سے مولوی محمد باقر اور مولانا آزادؔ کے باعزت مراسم بھی تھے۔ ان میں سے جانے کتنے اہم شعرا و ادبا کا کلام اور تحریریں، اس اخبار میں شائع ہوئی ہوں گی۔ اِن سب تفصیلات کو دیکھتے ہوئے اور دہلی اُردو اخبار اور اِس کے وابستگان کا مقام و مرتبہ دیکھتے ہوئے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ دہلی اُردو اخبار میں خاصی تعداد میں صحافتی اَدب موجود ہے۔

سید الا خبار، دہلی سے شائع ہونے والا دوسرا اہم ترین اخبار ہے۔ سید الا خبار ۱۸۳۶ء میں شروع ہوا۔ اسے سر سید احمد خاں کے بڑے بھائی سید محمد خاں نے شروع کیا اور یہ اُنھی کے مطبع میں سید عبدالغفور کے اہتمام سے ہفتہ وار طبع و شائع ہوتا تھا۔[۴۶] ۱۸۴۶ء میں سیّد محمد خاں کے عالمِ جوانی میں انتقال کر جانے کے بعد سید الا خبار کی نگرانی سید احمد خاں کو کرنی پڑی۔ سرسید احمد خاں کے لیے اپنی منصبی اور تالیفی مصروفیات کے باعث اخبار کے لیے وقت نکالنا دُشوار تھا، چنانچہ ۱۸۴۹ء میں سید الا خبار بند ہوگیا۔ ۱۸۴۶ء میں سرسید اپنی اہم تالیف آثارالصّنادید کے لیے مواد جمع کرنے کی غرض سے دن رات محنت کر رہے تھے۔ اِس لیے بھی اخبار پر پوری توجہ صرف نہ کر سکے۔ اپنی شدید مصروفیات کے باوجود سرسید نے سید الا خبار کو محض معاشی حالات بہتر کرنے کی غرض سے

جاری رکھنا قبول کیا، جیسا کہ خواجہ الطاف حسین حالؔی بیان کرتے ہیں، لیکن سرکاری رپورٹوں کے مطابق سیــــد الا خبــــار کی اشاعت بتدریج کم ہوتی گئی۔ ایک رپورٹ کے مطابق ۱۸۴۸ء میں اخبار کی اشاعت محض ۲۷ کاپیوں تک محدود ہوگئی اور اخبار کی آمدنی وخرچ برابر ہوگیا۔ اِن حالات میں اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جس مالی فائدے کے خیال سے سرسید نے سیـد الا خبـار کا جاری رکھنا قبول کیا تھا، وہ پورا نہیں ہو سکا، اوپر سے اُن کی منصبی اور تالیفی مصروفیات۔ اِن کے باعث اتنی فرصت نہ ہوتی ہوگی کہ سرسید اخبار کو مناسب وقت دے پاتے۔ اسی لیے ۱۸۴۹ء میں سیـد الا خبار اور ''مطبع سید الا خبار'' بند ہوگئے۔[۴۷]

سرسید کا تعلق سیـد الاخبار سے گہرا تھا۔ برادرِ بزرگ کے جاری کردہ اخبار میں اور اسے کامیاب کرنے کے لیے سرسید اس میں مضمون نگاری کرتے تھے۔ مولانا الطاف حسین حالؔی لکھتے ہیں کہ اُس زمانے میں سرسید کی عُرفیت ''سید'' تھی۔ سید محمد خاں کو اپنے برادرِ خورد سید احمد خاں سے محبت تھی، اِس لیے اُنھوں نے اس اخبار کا نام سید صاحب کے نام پر رکھا۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''سرسید کی ابتدائی تحریریں غالبًا سید الاخبار میں درج ہونی شروع ہوئی تھیں۔'' مزید یہ کہ سرسید نے ''سید الاخبار کا اہتمام اگرچہ برائے نام ایک اَور شخص کے سپرد کر رکھا تھا مگر زیادہ تر سرسید خود اُس میں مضامین لکھا کرتے تھے۔''[۴۸]

سیــــد الاخبــــار کے شمارے کمیاب بدرجہ نایاب ہیں، اس لیے سرِ دست اُن مضامین یا تحریروں کی نشان دہی ممکن نہیں جو سرسید کے قلم سے نکلیں اور سیــد الاخبــار میں شائع ہوتی رہیں۔ یاد رہے کہ سیـد الاخبار کے اجرا (۱۸۳۶ء) اور اخبار کی براہِ راست نگرانی سنبھالنے (۱۸۴۶ء) تک سرسید احمد خاں کی درجِ ذیل تصانیف و تالیفات و تراجم شائع ہو کر منظرِ عام پر آ چکے تھے:

۱) جامِ جم (فارسی تصنیف، مطبوعہ ۱۸۴۰ء)۔
۲) قواعدِ صرف و نحوزبانِ اُردو (اُردو تصنیف، غیر مطبوعہ، تصنیف ۱۸۴۰ء)۔
۳) جلاء القلوب بذکر المحبوب (اُردو تصنیف، مطبوعہ ۱۲۵۹ھ مطابق ۱۸۴۳ء)۔
۴) تسہیل فی جرّالثقیل (اُردو ترجمہ، مطبوعہ آگرہ، ۱۸۴۴ء)۔

۵) تحفۂ حسن (اُردو ترجمہ از شاہ ولی اللہ، مطبوعہ ۱۲۶۰ھ مطابق ۱۸۴۴ء)۔
۶) فوائد الافکار فی اعمال الفرجار (اُردو ترجمہ از خواجہ فریدالدین احمد، مطبوعہ ۱۸۴۶ء)۔[۴۹]

اس تفصیل سے علم ہوتا ہے کہ سرسید کی تصنیفی و تالیفی زندگی کا آغاز سید الاخبار کے اجرا کے بعد ہوا۔ میں اس سے یہ نتیجہ اخذ کر رہا ہوں کہ سرسید میں تصنیف و تالیف کی جانب رغبت سید الاخبار سے پیدا ہوئی۔ گھر کا اخبار، وہ بھی بڑے بھائی کا جاری کردہ اور اس کی کامیابی میں کردار ادا کرنے کا خیال اور احساس تو سرسید کو رہا ہی ہوگا جس نے اُنھیں مضمون نگاری کی جانب راغب کیا ہوگا۔ اِس تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے کہ سرسید جیسے نابغۂ روزگار اُردو نثر نگار اور ادیب کی ابتدائی تربیت گاہ یہی سید الاخبار بنا۔ کم و بیش تیرہ (۱۳) سال کی زندگی میں اس اخبار نے دہلی کے سید زادے احمد خاں کو ہندوستان اور اُردو زبان و اَدب کے لیے مایۂ ناز سرسید احمد خاں بنانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ سید الاخبار کی یہ بالواسطہ خدمت اُردو زبان و اَدب کی تاریخ میں لازوال ہے۔

۱۸۴۶ء تک سرسید کی مذکورہ بالا تصانیف و تالیفات کی فہرست دیکھنے سے میں یہ نتیجہ اخذ کرتا ہوں کہ ممکن ہے کہ ان میں سے ایک یا ایک سے زائد یا تمام کی تمام کتابیں پہلے قسط وار سید الاخبار ہی میں شائع ہوئی ہوں۔ اِن سب کتابوں کی ضخامت بہت زیادہ نہیں۔ ضیاء الدین لاہوری نے مذکورہ بالا فہرست میں ہر کتاب کے ساتھ اُس کی ضخامت بھی تحریر کر دی ہے۔ اس کی تفصیل کے مطابق مذکورہ کتابوں کی ضخامت بالترتیب یوں ہے:

۱) ۲۶ صفحات۔
۲) مخطوطہ، مشتمل بر ۳۲ اوراق / ۶۱ صفحات۔ (ممکن ہے کہ یہ کتاب قسط وار سید الاخبار میں طبع ہو گئی ہو لیکن کتابی صورت میں شائع نہ ہوئی ہو)۔
۳) ۶۴ صفحات۔
۴) ۳۸ صفحات۔
۵) تفصیل دستیاب نہیں، لیکن چونکہ یہ شاہ عبدالعزیز محدّث دہلوی کی کتاب تحفۂ اثنا عشریہ کے ایک باب (باب دہم) کا ترجمہ ہے، اس لیے اس کی ضخامت بھی ۴۰ صفحات سے زیادہ

ہونے کا امکان نہیں۔

۶) ۹۹ صفحات۔

ان سب کا مجموعہ : ۲۶ + ۶۱ + ۶۴ + ۳۸ + ۴۰ (قیاساً) + ۹۹ = ۳۲۸ صفحات بنتا ہے۔

سیـد الاخبـار ہفتہ وار تھا۔ اس حساب سے سال میں اس کے ۵۲ شمارے نکلتے تھے۔ ۱۸۳۶ء سے ۱۸۴۹ء تک کم و بیش چودہ (۱۴) سال تک اس کی اشاعت ہوئی لیکن ۱۸۴۶ء تک اسے شائع ہوتے کم و بیش دس سال ہو چکے تھے۔ اس حساب سے ان دس سالوں میں اس کے ۵۲ × ۱۰ = ۵۲۰ شمارے شائع ہونے چاہئیں۔ یہ تعداد ۵۰۰ بھی ہو اور سرسید کا تحریر کردہ ایک صفحہ بھی سیـد الاخبـار کے ہر شمارے میں شامل ہوتا تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ۵۰۰ شماروں میں ایک صفحہ فی شمارے کے حساب سے ۱۸۴۶ء تک سرسید کی تحریروں کے کم و بیش ۵۰۰ صفحات سیـد الاخبـار میں شائع ہونے چاہئیں۔ ممکن ہے کہ مذکورہ بالا کتابوں (اگر سید الاخبار میں قسط وار شائع ہوئی ہیں) کے علاوہ بھی سرسید کی متفرق تحریریں سید الاخبار میں موجود ہوں۔

اس تفصیل سے یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ سرسید احمد خاں کو اُردو کی اَدبی تاریخ میں جو نمایاں مقام حاصل ہے، اس کی تربیت کا نقطۂ آغاز سید الاخبار ہی ہوسکتا ہے۔ ممکن ہے کہ سید الاخبار کی تربیت گاہ سرسید کو اگر میسر نہ ہوتی تو اُن کی تحریر کے نکھرنے اور ذوق کے سنورنے میں مزید وقت لگتا۔

سرسید کے علاوہ اُس دور کے دیگر دہلوی ادیبوں کی تحریریں بھی سیّـد الاخبـار میں شائع ہوتی ہوں گی۔ سرسیّد کا خانوادہ دہلی کے معزز اور مقتدر خانوادوں میں شامل تھا۔ عمائدو اُدبائے دہلی سے اس خانوادے کے اچھے روابط تھے۔ مرزا غالبؔ کو بھی اس خانوادے سے گہرا ربط تھا۔ اسی ربط کے پیشِ نظر اُنھوں نے اپنے اُردو دیوان کی اشاعت اول کے حقوق سیّد محمد خاں کو دیے جن کی نگرانی میں دیـوانِ غـالبؔ اُردو پہلی بار ۱۸۴۱ء میں سیّد الاخبار کے مطبع ہی سے طبع و شائع ہوا۔ اس کے علاوہ غالبؔ نے میجر جان کوب کے نام اپنے ایک فارسی خط میں سیّد الاخبار کا ذکر خصوصی طور پر کیا ہے۔[۵۰] اُس وقت دہلی میں دہـلـی اُردو اخبار بھی موجود تھا، بلکہ دہلی میں اُسی کا ڈنکا بج رہا تھا لیکن غالبؔ نے اُس کا ذکر نہیں کیا۔ اِس تناظر میں یہ بھی قرین قیاس ہے کہ غالبؔ کی تحریریں سیّد الاخبار میں

شائع ہوئی ہوں۔ غالبؔ کے علاوہ شیفتہؔ، آزردہؔ، مولوی کریم الدین وغیرہ کی تحریریں بھی سیّد الاخبار میں شائع ہونے کا قوی اِمکان ہے۔ شاہِ دہلی کی جانب سے سرسید کے والد اور اُن کی وفات کے بعد سرسید کو خطاب و القاب عطا ہوئے تھے۔ اس سے یہ اندازہ لگانا سہل ہے کہ خانوادۂ سیّد کے دہلی کے قلعۂ معلّا سے بھی اچھے تعلقات تھے۔ اِس لیے شاہ زادگان اور قلعۂ معلّا کے متعلقین کا کلام اور تحریریں سیّد الاخبار کی زینت بنتی رہی ہوں تو تعجب نہیں ہونا چاہیے۔

۱۸۵۷ء سے قبل شائع ہونے والا ایک اہم ترین اخبار کوہِ نور ہے۔ یہ تاریخ ساز اخبار لاہور سے ۱۴ جنوری ۱۸۵۰ء کو ہفتہ وار جاری ہوا جو بعد میں ہفتے میں دو بار شائع ہونے لگا، پھر ہفتے میں تین بار اور ۱۸۸۳ء میں روزانہ نکلنے لگا، بعد ازاں دوبارہ ہفتہ وار ہو گیا۔[۵۱] یہ اخبار منشی ہرسُکھ رائے نکالتے تھے۔ مولوی سیف الحق ادیبؔ، سیّد نادرعلی سیفی، میر نثارعلی شہرتؔ، منشی نول کشور، محمد الدین فوقؔ اور محرم علی چشتی وقتاً فوقتاً اِس اخبار کے مدیر رہے۔[۵۲]

یہ اخبار بعض حوالوں سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اول یہ کہ یہ پنجاب سے شائع ہونے والا پہلا اُردو اخبار ہے۔ دوسرے یہ کہ ۱۸۵۷ء سے قبل پنجاب سے شائع ہونے والے اخبارات میں یہ سب سے زیادہ اہم اخبار ہے۔ تیسرے، انیسویں صدی عیسوی میں طویل عرصے تک شائع ہونے والے اخبارات میں کوہِ نور بھی شمار ہوتا ہے۔ یہ اخبار ۱۸۵۰ء میں جاری ہوا اور نصف صدی سے زائد کے عرصے تک جاری رہا۔ چوتھے، معروف ناشر اور اخبار نویس منشی نول کشور نے صحافتی و طباعتی زندگی کا ابتدائی حصّہ اِسی اخبار میں گذارا۔ منشی نول کشور نے صحافت اور طباعت کے میدان میں جو تجربہ کوہِ نور سے حاصل کیا، وہ آئندہ زندگی میں مطبع اَوَدھ اخبار، مطبع منشی نول کشور اور اَوَدھ اخبار کی کامیاب اشاعت میں اُن کے کام آیا۔ امداد صابری نے ایک جگہ اُنھیں کوہِ نور کے مدیران میں شامل کیا ہے اور دوسری جگہ اُن کے ایک اندراج سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۱ء میں منشی نول کشور مطبع کوہِ نور کے منیجر تھے۔[۵۳] پانچویں، یہ اخبار اُنیسویں صدی کے نصف آخر میں پنجاب کی سیاسی، معاشرتی، علمی اور اَدبی تاریخ کے بنیادی مآخذ میں شمار ہوتا ہے۔

ڈاکٹر طاہر مسعود نے کوہِ نور کے خاصے شماروں کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کے

مشتملات کی تفصیل اپنی کتاب میں درج کی ہے۔ اُن کے مطابق کوہِ نور میں خبروں کے علاوہ مراسلے اور شاعری شامل ہوتی تھی، اداریے یا مضمون نہیں ہوتے تھے۔ شاعری کے تحت اُردو، فارسی غزلیں، قِطعاتِ تاریخ، وغیرہ چھپتے تھے۔ اُن کے مطابق اخبار میں شائع ہونے والی سب سے پہلی شعری تخلیق ۱۸ مارچ ۱۸۵۰ء کے شمارے میں منشی ہر سُکھ رائے کے مطبعے کا قطعۂ تاریخ ہے، جو لاہور کے قدیم اور معروف شاعر پنڈت اَمر ناتھ اکبؔر کا زائیدۂ فکر ہے۔ اس کے علاوہ اُنھوں نے مہاراجا دلیپ سنگھ کی معزولی کے قطعۂ تاریخ اور مسلسل کئی ہفتوں تک قطعاتِ تاریخ وفاتِ ذوقؔ شائع ہونے کی خبر بھی دی ہے۔ اِسی سلسلے میں بہادر شاہ ظفؔر کے قطعے کے دو شعر بھی نقل کیے ہیں۔[۵۴] امداد صابری نے اِسی سلسلے میں مولانا امام بخش صہبائؔی کا قطعۂ تاریخ درج کیا ہے۔ امداد صابری نے کوہِ نور میں حضرت امام حسین کی مدح [منقبت ؟] اور نعتِ رسولؐ کی اشاعت کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ اِن کے علاوہ:

> کوہِ نور میں خبروں کے ساتھ ساتھ تاریخی، معلوماتی اور اَدبی مضامین بھی شامل ہوتے تھے، کتابوں پر آزادانہ تنقیدیں کی جاتی تھیں۔ یہ تنقیدیں صرف اُردو زبان کی کتابوں پر ہی نہیں، بلکہ فارسی، عربی، سنسکرت کی کتابوں پر بھی ہوتی تھیں ...... نوجوان شعرا کے کلام بھی درج ہوتے تھے۔[۵۵]

منشی ہر سُکھ رائے اُردو کے اَدبی ذوق سے بہرہ مند تھے۔ اسی لیے ۱۸۵۴ء میں اُنھوں نے کوہِ نور کے دفتر میں ایک مشاعرے کا آغاز کیا۔ وہ اِس مشاعرے کی غزلیں اخبار میں شائع کرتے تھے۔ اس سلسلے میں کوہِ نور کی ۲۱ مارچ ۱۸۵۴ء کی اشاعت میں جو اشتہار شائع ہوا، وہ ذیل میں نقل کیا جاتا ہے:

> بخدمت شائقانِ مشاعرۂ مطبع کوہِ نور لاہور یہ ہے کہ پہلے سے جو جلسہ مشاعرہ کا ہر یک شنبہ کو سات بجے شام ہوتا تھا، اب حسبِ صلاح اجتماعِ جلسۂ مذکور پانچ بجے شام سے قرار پایا، لہٰذا گذارش [کذا] ہے کہ آئندہ سب اصحاب پانچ بجے شام سے رونق پذیرِ جلسہ ہوا کریں، اور تجویز ہے کہ آئندہ سے کچھ غزلیں منتخبہ ہر پرچۂ اخبار میں چھاپی جاویں گی اور بعد اِس کے مشاعرۂ آئندہ کے لیے مصرعِ طرح لکھے جاویں

گے، چنانچہ اِس ہفتہ کے مشاعرہ کی مصرعِ طرح یہ ہیں:

طرحِ فارسی:

کلہ کج کردہ و خنجر بکف مستانہ می آید

طرحِ اُردو:

غالبؔ کو برا کہتے ہو اچھا نہیں کرتے[۵۶]

اس کے بعد امداد صابری نے اِن مشاعروں کی شائع ہونے والی غزلوں میں سے دو منتخب غزلیں درج کی ہیں۔[۵۷] اس کے علاوہ ۲۳فروری ۱۸۵۸ء کے شمارے سے محرم علی چشتی کی اُردو غزل اور ۷نومبر ۱۸۵۴ء کی اشاعت سے کوہِ نور کی تعریف میں میرانور حسین ہماؔ کا قطعہ بھی امداد صابری نے نقل کیا ہے۔[۵۸] نادرعلی خاں نے کوہِ نور کے ۵ جون ۱۸۵۱ء کے شمارے میں مرزا ہرگوپال تفتہؔ کی فارسی غزل کے چَھپنے کی اِطلاع دی ہے اور۱۴ نومبر ۱۸۵۴ء کے شمارے سے ذوقؔ دہلوی کے طویل اُردو قصیدے کے چند اشعار نقل کیے ہیں۔ اُنھوں نے کوہِ نور اور ہرسُکھ رائے کے اَدبی مزاج سے متعلق تحریر کیا ہے:

> منشی ہرسُکھ رائے ایک باذوق اور جہاں دیدہ صحافی تھے۔ اُنھوں نے اپنے اخبار کو صرف خبروں ہی کا مرقّع نہیں بنایا، بلکہ نظم ونثر کے شہ پاروں سے اسے رنگین اَدبی گلدستہ میں بدل دیا۔ اخبارِ مذکور میں صرف اُردو شعرا کی غزلیں اور قصائد ہی شائع نہ ہوتے تھے، بلکہ منشی ہرگوپال تفتہؔ ایسے نغز گو فارسی شعرا کی غزلیں بھی چَھپتی تھیں۔[۵۹]

مذکورہ بالا تفصیلات سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے کہ کوہِ نور میں کثیر تعداد میں منظوم ومنثور صحافتی اَدب موجود ہے۔ جہاں ایک طرف یہ اخبار اپنے دور کے سیاسی ومعاشرتی حالات کا بہترین ترجمان ہے، وہیں اُنیسویں صدی کے نصف آخر میں سرزمین پنجاب کی علمی واَدبی کارگذاریوں کی تفصیل کا بہترین ذریعہ بھی ہے۔ اِس کے شماروں میں اپنے عہد کے کئی اَدب پارے بکھرے ہوئے ہیں اور کتنے ہی ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات نظرِ اِلتفات کی منتظر ہیں۔ کوہِ نور کے بہت کم شمارے دستیاب ہیں۔ ممکن ہے کہ تلاش کرنے پر غیر معروف، نجی اور ادارہ جاتی کتب خانوں میں اس کے زیادہ سے زیادہ شمارے مِل سکیں۔ ان دستیاب شماروں میں صحافتی اَدب سے متعلق تحریریں منظرِ عام

پر لاکر اَدب کی بڑی خدمت انجام دی جا سکتی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل کا آخری بڑا اور اہم ترین اخبار طلسمِ لکھنؤ ہے۔ یہ اخبار ۲۵ جولائی ۱۸۵۶ء کو فرنگی محل لکھنؤ سے جاری ہوا۔ اسے معروف لکھنوی ناشر محمد یعقوب انصاری فرنگی محلی نے جاری کیا۔ یہ اخبار ایک سال کے قریب جاری رہا۔ ۸ مئی ۱۸۵۷ء کو اس کا آخری شمارہ نکلا۔[۶۰]

اس اخبار کا ایک مکمل فائل فرنگی محل لکھنؤ میں مولانا عبد الباری کے کتب خانے میں موجود تھا جو اب شعبۂ تاریخ، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں آ گیا ہے۔[۶۱] اِس فائل کی اشاعت نو ۲۰۱۲ء میں قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی سے ہوگئی ہے۔ اِس میں مکمل فائل سے محض ایک شمارہ کم ہے۔ اِس اخبار کے چند شمارے نیشنل آرکائیوز نئی دہلی میں بھی موجود ہیں۔[۶۲]

طلسمِ لکھنؤ کی طباعت مطبع محمدی لکھنؤ میں ہوتی تھی جو محمد یعقوب انصاری فرنگی محلی (وفات ۳ جنوری ۱۹۰۸ء) کی ملکیت تھا۔ ۱۸۵۷ء کی شورش کے دوران مطبع اور طلسمِ لکھنؤ، دونوں بند ہوگئے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اُنھوں نے لکھنؤ ہی سے کارنامہ کے نام سے نیا اخبار جاری کیا اور اسی نام سے ''مطبع کارنامہ'' قائم کیا۔ محمد یعقوب انصاری فرنگی محلی کا نام رجب علی بیگ سرورؔ کے حوالے سے غیر معروف نہیں۔ مطبع کارنامہ کے لیے اُنھوں نے مرزا رجب علی بیگ سرورؔ سے اُن کی کتابوں کی اشاعت کے حقوق حاصل کیے، چنانچہ فسانۂ عجائب، شبستانِ سُرورؔ، گُلزارِ سُرورؔ، سُرورِ سُلطانی، شگوفۂ محبت وغیرہ جیسی معیاری اور خوب صورت اشاعتیں اسی مطبع سے نکلیں۔

محمد یعقوب فرنگی محلی کو نواب واجد علی شاہ اور سلطنتِ اَوَدھ کے ساتھ بڑی عقیدت تھی، چنانچہ اُنھوں نے طِلِسمِ لکھنؤ کا اِجرا اِنتزاعِ سلطنتِ اَوَدھ کے بعد کیا اور اس میں سلطنتِ اَوَدھ کی نشاۃِ ثانیہ کی نوید سناتے رہے۔ محمد یعقوب فرنگی محلی اور اُن جیسے صاحبانِ ذوق کے لیے سلطنتِ اَوَدھ محض ایک حکومت یا ریاست نہیں تھی، بلکہ تہذیب و تمدّن، ثقافت اور زبان و اَدب کی زندہ اقدار کا گہوارہ تھی۔ اِسی لیے اس کے چلے جانے، یا زیادہ بہتر لفظوں میں غصب کیے جانے پر یہ طبقہ (بلکہ پورا اَوَدھ) خود کو لُٹے پُٹے قافلے کا فرد سمجھنے لگا۔ اُنھیں دل اور روح کی دُنیا ویران ہوتی دکھائی دیتی۔

طِلسمِ لکھنؤ اِنھی جذبات و احساسات اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ تھا۔ اِس وجہ سے اس میں مقامی خبروں کو نمایاں طور پر اور زیادہ تر شائع کیا جاتا تھا۔ باہر کی خبریں اِس میں کم کم ہی ہوتی تھیں۔ نواب واجد علی شاہ اپنی معزولی کے بعد مٹیا بُرج کلکتہ میں جا بسے اور اُسے لکھنؤِ ثانی بنالیا۔ طِلسمِ لکھنؤ میں نواب واجد علی شاہ اور اُن کے متعلقین، مٹیا بُرج کلکتہ اور اُن سے متعلق خبریں خاص طور پر شائع ہوتیں۔ سلطنتِ اَوَدھ کی بحالی کے لیے نواب واجد علی شاہ نے ایک وفد برطانیہ روانہ کیا جسے یہ ذمے داری سونپی گئی کہ وہ ملکۂ اِنگلستان اور مقنّنہ کے اراکین سے مِل کر اپنی بپتا سنائے اور اُنھیں ایسٹ انڈیا کمپنی کے کرتا دھرتاؤں کی زیادتیوں سے آگاہ کرے۔ اِس کے علاوہ ملکہ سے درخواست کرے کہ وہ سلطنتِ اَوَدھ کو بحال کرنے کا حکم نامہ جاری کریں۔ اس وفد کے بارے میں خبریں طِلسمِ لکھنؤ میں اہتمام کے ساتھ چھاپی جاتی تھیں اور باشندگانِ اَوَدھ کو سلطنتِ اَوَدھ کی جلد بحالی کی نوید سُنائی جاتی تھی۔

طِلسمِ لکھنؤ کی زبان اَدبی محاسن سے مملُو ہے۔ اخبار پڑھتے جائیے تو تفصیلات سے یوں محسوس ہوگا جیسے گذشتہ لکھنؤ کا پہلا حصّہ پڑھ رہے ہیں اور زبان سے یوں لگے گا جیسے فسانۂ آزاد یا طِلسمِ ہوش رُبا کے ٹکڑے پڑھ رہے ہوں۔ لکھنؤ کی زبان کا رچاؤ، تکلّف اور خوب صورتی طِلسمِ لکھنؤ کے ہر صفحے، ہر خبر اور ہر مراسلے میں صاف صاف نظر آتی ہے۔ ۱۸۵۷ء تک جو اُردو اخبار شائع ہوئے، زبان و بیان کا ایسا خوش نُما اَدبی رنگ کسی میں اِس قدر نہیں دیکھا جا سکتا جیسا کہ طِلسمِ لکھنؤ میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ جامِ جہاں نُما، دہلی اُردو اخبار اور سیّد الاخبار اُس دور کے معروف ترین اور اہم ترین اخباروں میں شامل ہیں۔ زبان میں اِن کی سادگی و سلاست اور بیان میں اِن کے ہاں وضاحت کی تعریف عام طور پر کی گئی ہے لیکن اِن کا اَدبی رُتبہ طِلسمِ لکھنؤ کے مقابلے میں کم ہے۔ ایک تو یہ تینوں دہلی کے اخبار تھے اور دوسرے ان کی اَدبی زبان میں دل نشینی اور گھلاوٹ طِلسمِ لکھنؤ کی نسبت کم ہے۔

طِلسمِ لکھنؤ ایک مکمل اَدبی کارنامہ ہے۔ اس کی اشاعتِ ثانی (قومی کونسل، نئی دہلی، ۲۰۱۲ء) پڑھتے جائیے تو احساس ہی نہیں ہوتا کہ ہم کسی قدیم اخبار کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ لگتا ہے جیسے

دبستانِ لکھنؤ کا کوئی نثری شاہ کار پڑھ رہے ہیں۔ اس خصوصیت کی بنا پر طِلسمِ لکھنؤ کا مکمل فائل ہی صحافتی اَدب کا شاہ کار ہے۔

ان نسبتاً معروف اور اہم ترین اخبارات کے علاوہ آغاز سے ۱۸۵۷ء تک کافی تعداد میں ایسے اُردو اخبارات بھی شائع ہوئے جو کم معروف ہیں۔ اِس جائزے کے دوسرے حصّے میں ۱۸۵۷ء سے قبل کے ایسے ہی کچھ اہم یا اہم تر اخبارات اور ان میں ممکنہ طور پر موجود صحافتی اَدب کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

ہفتہ وار فارسی اخبار مراۃ الاخبار، کلکتے سے ۱۸۴۷ء میں شروع ہوا۔ اس میں کبھی کبھی اُردو منظومات، خبریں اور مضامین بھی شائع ہوتے تھے۔ ۱۴ مئی ۱۸۵۱ء کے شمارے میں مرزا فتح اللہ نصیبؔ کے اُردو خط، ۴ جون ۱۸۵۱ء کے پرچے میں فدا حسین (علی؟) عیشؔ کی غزل اور اسی سال کے کسی پرچے میں لالہ اجودھیا پرشاد صبرؔ کی دو غزلوں کی اشاعت کے شواہد ملتے ہیں۔[۶۳]

دہلی سے ۱۸۴۱ء میں ہفتہ وار سراج الاخبار کا اجرا ہوا۔ یہ قلعۂ معلّا سے نکلتا تھا اور شاہِ دہلی بہادر شاہ ظفرؔ کے حکم سے تقسیم کیا جاتا تھا۔ ہر شمارے کی ایک کاپی انگریز نمائندے متعینہ دہلی کو بھی بھیجی جاتی تھی۔ جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے، اِس اخبار کا نام شاہِ دہلی سراج الدین بہادر شاہ ظفرؔ کے نام سے موسوم تھا۔ اس کی زبان فارسی تھی۔ امداد صابری کی تحقیق یہ ہے کہ ''۱۸۵۷ء سے کچھ سال قبل اس اخبار کے آخری دو تین صفحوں پر اُردو کی خبریں دہلی اُردو اخبار، صادق الاخبار کے عنوان کے تحت چھپتی تھیں اور اُردو کی غزلیں بھی درج ہوتی تھیں''۔[۶۴] اُنھوں نے فارسی اخبار کے ذکر میں مرزا غالبؔ کے ایک اُردو خط کا اِقتباس بھی درج کیا ہے جس میں غالبؔ اپنا کلام سراج الاخبار میں چھپنے کا ذکر کرتے ہیں۔ اِس کے علاوہ امداد صابری یہ بھی لکھتے ہیں کہ سراج الاخبار میں غالبؔ، ذوقؔ، ظفرؔ کا کلام شائع ہوتا تھا۔[۶۵] امداد صابری اور محمد عتیق صدیقی کے بیانات سے معلوم ہوتا ہے کہ سراج الاخبار میں شاہِ دہلی کے روز مرہ کے معمولات کی تفصیل درج ہوتی تھی اور آخر میں کچھ خاص خاص خبریں ہوتی تھیں۔[۶۶] لیکن مرزا غالبؔ کے خط سے ظاہر ہوتا ہے کہ اخبار میں متعلقینِ قلعۂ معلّا کا کلام بھی شائع ہوتا تھا۔ ذوقؔ اور غالبؔ؛ شاہِ دہلی کے اُستاد تھے۔ اِمکان ہے کہ شاہ کے حُکم پر یا فرمائش، سفارش، خوشنودی کے لیے وہ اپنا کلام سراج الاخبار میں شائع کراتے ہوں گے۔ اُن کے

علاوہ خود ظفؔر اور قلعے کے دیگر شاہی افراد کا کلام بھی اس میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتا ہوگا۔ محمد عتیق صدیقی نے سراج الاخبار کے نو (۹) شماروں کی انجمنِ ترقیِ اُردو ہند (تب علی گڑھ، اب نئی دہلی) کے کتب خانے میں اور ۴۶ شماروں کی بھارتی قومی مرکزِ محفوظات (نیشنل آرکائیوز اوف انڈیا)، نئی دہلی میں موجودگی کی اِطلاع دی ہے۔[٦٧] اِن شماروں سے رجوع کر کے اور اِن کا تفصیلی مطالعہ کرنے سے معلوم کیا جا سکتا ہے کہ اس میں کن کن کی اور کس قدر اَدبی تخلیقات شائع ہوئی ہیں۔ امداد صابری نے اِس اخبار کے ۲۱ مئی ۱۸۵٦ء کے شمارے سے ذوقؔ کے صاحب زادے خلیفہ محمد ابراہیم فوقؔ کی غزل اور ٦ دسمبر ۱۸۵٦ء کے شمارے سے شاہِ دہلی ظفؔر کی تضمین نقل کی ہے۔[٦٨] ۱۸۴۱ء تا ۱۸۴۴ء کے کچھ شماروں اور ان میں شائع شدہ کچھ اَدبی تحریروں کی تفصیل نادر علی خاں نے بھی درج کی ہے۔[٦٩] اِن شواہد سے قوی اِمکان پیدا ہوتا ہے کہ سراج الاخبار میں کافی تعداد میں صحافتی اَدب میسر آ سکتا ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل دہلی ہی سے صادق الاخبار نام کے ایک سے زیادہ اخبار جاری ہوئے۔ اِن میں سے پہلا اخبار ۱۸۴۴ء یا جنوری ۱۸۴۵ء میں مطبع دارالسّلام، محلّہ حوض قاضی سے عنایت حسین نے جاری کیا۔ اس اخبار میں بھی دہلی کے دربارِشاہی کی خبریں چھاپنے کو فوقیت دی جاتی تھی۔ اِس میں قلعۂ مُعلّا کی خبریں پہلے درج ہوتی تھیں، اُس کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کے حکام کی خبریں ہوتی تھیں۔ پہلے اس کی زبان فارسی تھی جو آہستہ آہستہ اُردو ہو گئی۔ یہ اخبار کم سے کم ۱۸۵۳ء تک ضرور نکلا۔[۷۰] تاریخ نگاروں نے اِس اخبار کے بارے میں کوئی اچھی رائے نہیں دی، یعنی اس میں خبریں چربہ ہوتی تھیں اور اس کی اشاعت بھی کم تھی، لیکن کم و بیش نو (۹) سال تک جاری رہنے، مواد کی کمی اور سرکاری (دربارِ دہلی اور ایسٹ انڈیا کمپنی) خبریں چھاپنے کی وجہ سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اِس میں معاصر شعرا کا کلام بھی شائع ہوتا ہوگا۔ یہ نہ بھی ہو تو شاہی دربار سے تعلق کی وجہ سے اِس کی زبان کا قلعۂ معلاّ کی زبان سے متاثر ہونے کا اندازہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ اِس صورت میں اِس اخبار کی نثر قلعۂ معلاّ کی زبان کا نمونہ تو ہے ہی۔ امداد صابری نے ۷ تا ۲۴ جنوری ۱۸۴۵ء کے شمارے سے کچھ خبروں کے اقتباس درج کیے ہیں۔ اُس میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ ''قلعۂ معلّی کی زبان میں بھی یہ واقعہ گوش گذار [کذا] کر لیجئے [کذا]''۔[۷۱] اِس کے بعد جو واقعہ اُنھوں نے درج کیا ہے، اُس کی زبان

اُنیسویں صدی کے کسی دہلوی قصّے کی زبان اور اُسلوب سے مشابہ ہے۔ یہ خصوصیت اگر چہ اُس دور کے اخبارات و جرائد میں کسی حد تک مشترک ہے لیکن امداد صابری نے صادق الاخبار کا جو اِقتباس درج کیا ہے، اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاید کسی اَور اخبار کی زبان اور بیان قلعۂ مُعلّیٰ کی زبان اور اُسلوب سے اِس قدر متاثر نہ ہوگا جیسا اِس اخبار کا اسلوب اور بیان ہے۔ صادق الاخبار کی نسبت یہ کہنا کافی ہوگا کہ اِس کے شمارے میسر آئیں تو اس میں شائع ہونے والے صحافتی اَدب کی مقدار اور معیار کا صحیح اندازہ ہوگا۔ سرِدست یہ اندازہ ہی کیا جا سکتا ہے کہ اس اخبار میں اَدبی تخلیقات کی اشاعت بھی ہوتی ہوگی۔

دوسرا صادق الاخبار، ۱۸۵۱ء میں مشہور مطبع مطبع مصطفائی دہلی سے محمد مصطفیٰ خاں مالکِ مطبع کے اہتمام سے شروع ہوا[۴۲] اور ۱۸۵۴ء تک اِس کی اشاعت کے شواہد ملتے ہیں۔[۴۳] اِس اخبار کے شمارے بھی دستیاب نہیں۔ دِتاسی نے اِس اخبار کا ذکر کیا ہے۔ ممکن ہے فرانس میں ذخیرۂ دِتاسی میں اس کے شمارے موجود ہوں۔ اسے معروف ناشر محمد مصطفیٰ خاں نے جاری کیا۔ اُن کا مطبع ہندوستان کے ابتدائی دیسی مطابع میں اپنے حُسنِ طباعت اور طبع شدہ کتابوں کی نوعیت کے اِعتبار سے مُمتاز حیثیت کا حامل ہے۔ مطبع مُصطفائی پہلے لکھنؤ میں تھا، بعد میں کان پور اور پھر دہلی میں منتقل ہوگیا۔ محمد مصطفیٰ خاں اپنے دور کے عمائد اور ذی حیثیت افراد میں شمار ہوتے تھے اور معروف ناشر بھی تھے، اس لیے قوی امکان ہے کہ اُن کے معاصر شعرا و اُدبا اُن کے اخبار میں اشاعت کی غرض سے اپنی اَدبی تخلیقات بھجواتے ہوں گے۔ اس پس منظر میں محمد مصطفیٰ خاں کے صادق الاخبار میں بھی اُردو کے صحافتی ادب کا سرمایہ ملنے کا پورا اِمکان ہے۔

تیسرا صادق الاخبار اصل میں محمد مصطفیٰ خاں کے صادق الاخبار ہی کا تسلسل محسوس ہوتا ہے۔ خلاصہ اِس اَمر کا یہ ہے کہ مطبع مصطفائی دہلی میں جمیل الدین خاں ہجؔر نام کے کاتب تھے۔ مطبع مصطفائی کی کتابوں اور صادق الاخبار کی کتابت کرتے تھے۔ محمد مصطفیٰ خاں کا صادق الاخبار ۱۸۵۴ء میں غالبًا بند ہوگیا تو اِنھی جمیل الدین خاں ہجؔر نے اپنے اِہتمام سے اُسی سال اسے دوبارہ ہفت روزے کے طور پر شروع کیا اور اِس کی طباعت کے لیے اپنا مطبع ''جمیل المطابع'' کے نام سے قائم

کیا۔ جمیل الدین ہجرؔ کا یہ صادق الاخبار ۱۸۵۷ء تک جاری رہا، بلکہ اِسے زیادہ شہرت ملی، کہ اس کا ذکر اور حوالہ بہادر شاہ ظفرؔ کے خلاف مقدمۂ بغاوت میں بھی آیا۔[۷۴] امداد صابری اور عتیق صدیقی نے اِس اخبار کے ۱۸۵۷ء کے ایک شمارے سے دو فارسی منظومات نقل کی ہیں۔[۷۵] اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ اِس اخبار میں اَدبی نگارشات بھی شائع ہوتی تھیں۔ اِس اخبار کے چند شمارے محفوظ ہیں لیکن وہ سب ۱۸۵۷ء کے ہیں اور ہنگامۂ ۵۷ء سے متعلق ہیں۔[۷۶] اِس سے قبل کے شماروں اور اِس اخبار کے دیگر شماروں میں اَدبی تحریریں مل سکتی ہیں۔

چوتھا صادق الاخبار ۱۸۵۵ء کے اواخر یا جنوری ۱۸۵۶ء میں شیخ خدا بخش کے اِنصرام سے منظرِ عام پر آیا۔ اِس کا صرف ایک ہی شمارہ دستیاب ہے جو ۱۸۵۷ء کا ہے اور ہنگامۂ ۱۸۵۷ء سے متعلق ہے۔[۷۷] اِس کے دیگر شماروں میں بھی صحافتی اَدب کی موجودگی کا امکان ہے۔

۱۸۵۱ء میں سیالکوٹ سے ریاض الاخبار کا اجرا ہوا جو بعدازاں ملتان میں منتقل ہوگیا اور اس کا نام بھی ریاضِ نور ہوگیا۔[۷۸] اِس میں علمی مضامین بھی شائع ہوتے تھے۔ عام طور پر یہ انگریزی کے علمی مضامین کے اُردو ترجمے ہوتے تھے۔ ڈاکٹر طاہر مسعود کی اِطلاع ہے کہ اخبار میں بعض اوقات کسی کتاب کا تفصیلی اشتہار چھاپ کر اُس کتاب کا کچھ حصّہ بھی درج کر دیا جاتا۔ اِس سلسلے میں اُنھوں نے اخبار کے ۳ مارچ ۱۸۵۵ء کے شمارے میں جیمز کارکرن کی تصنیف کارنامۂ روسی کے تفصیلی تعارف اور پہلے باب کے اندراج کے بارے میں معلومات مہیّا کی ہیں۔[۷۹]

ریاضِ نور کے مدیر منشی محمد مہدی حسین خاں تھے۔ اُن کے اور اخبار کے بارے میں ۱۸۵۲ء اور ۱۸۵۳ء کی سرکاری رپورٹ میں لکھا گیا ہے:

> وہ اول درجے کا اُردو ادیب معلوم ہوتا ہے۔ ...... ایڈیٹر کے فرائض کی انجام دہی کی اُس میں بہت عمدہ صلاحیتیں ہیں ...... اخبار کی زبان شُستہ اُردو ہوتی ہے اور اس کا طرزِ تحریر بہت اچھا ہے۔[۸۰]

اِس بیان سے ریاضِ نُور کے اَدبی مزاج کا مزید اندازہ ہوتا ہے۔ اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ اِس اخبار میں صحافتی اَدب پر مشتمل تحریروں کا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔

۱۸۵۲ء میں سیالکوٹ ہی سے ہفتہ وار اخبار چشمۂ فیض جاری ہوا۔ اِس کے مالک و مدیر منشی رائے دیوان چند تھے۔ ہرسُکھ رائے کے بعد دیوان چند، پنجاب میں اُردو صحافت کا دوسرا بڑا نام ہے۔ اُنھوں نے مختلف اوقات میں سیالکوٹ سے خورشیدِ عالم (۱۸۵۲ء)، چشمۂ فیض (۱۸۵۲ء)، وکٹوریہ پیپر (۱۸۵۲ء)، نُورٌ علیٰ نُور (جریدہ،۱۸۵۶ء)، چشمۂ خورشید (۱۸۵۶ء)، خیر خواہِ پنجاب (۱۸۶۵ء) اور رفاہِ عام (۱۸۷۳ء)، جب کہ لاہور سے ہُمائے بے بہا (۱۸۵۳ء) اور ایک انگریزی اخبار *Punjabi Journal* جاری کیا۔ اِن میں سے چشمۂ فیض نے زیادہ شہرت پائی۔ یہ اخبار ۱۸۵۷ء کے بعد تک شائع ہوتا رہا۔ یہ حریت پسند اخبار تھا۔ اِس میں نظمیں اور غزلیں بھی شائع ہوتی تھیں۔ منشی دیوان چند کو اَدب کا بھی ذوق تھا، چنانچہ اُنھوں نے بلّھے شاہ کی پنجابی کافیوں کا اُردو ترجمہ بھی کیا جو گنجینۂ معرفت کے عنوان سے شائع ہوا۔[۸۱] ڈاکٹر طاہر مسعود کے مطابق چشمۂ فیض کی ایک انفرادیت یہ تھی کہ اِس میں خبر کی سُرخیاں عام طور پر فارسی و اُردو اشعار، مصرعوں اور محاوروں، وغیرہ پر مشتمل ہوتیں۔[۸۲] منشی دیوان چند کے اَدبی ذوق، چشمۂ فیض کے مشتملات میں اَدبی رنگ اور اِس کی اَدبی تخلیقات کی تفصیلات کو دیکھتے ہوئے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ منشی دیوان چند کے اخبارات میں بڑی تعداد میں صحافتی اَدب شائع ہوا ہوگا۔ منشی دیوان چند کے اخبارات و جرائد کے صحافتی اَدب کو یوں بھی اہمیت حاصل ہے کہ اِس کا تعلق زیادہ تر پنجاب کے اُردو اَدب سے ہے اور ۱۸۷۰ء سے قبل پنجاب میں اُردو کی اَدبی اور مطبوعہ تخلیقات بہت کم ملتی ہیں۔ اِس تناظر میں منشی دیوان چند کے جاری کردہ اخبارات و جرائد کے اُردو صحافتی اَدب کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے۔

بمبئی سے ۱۸۵۵ء میں کشف الاخبار کا اِجرا ہوا۔ اس کے مدیر منشی امان علی لکھنوی تھے۔ اِس کے سرورق پر مشمولات کی تفصیل نظم میں بیان کی جاتی تھی، یعنی فہرستِ مضامین منظوم ہوتی تھی۔ اِس کے علاوہ اخبار سے متعلق ضروری قواعد بھی منظوم ہوتے تھے۔ اخبار میں خبروں کے علاوہ معلوماتی، تاریخی اور اَدبی مضامین بھی شائع ہوتے تھے، غزلیں بھی درج ہوتی تھیں۔[۸۳] اِس تفصیل سے اندازہ ہوتا ہے کہ کشف الاخبار میں بھی صحافتی اَدب کافی تعداد میں مل سکتا ہے۔ یہ اخبار کم سے کم

۱۸۷۴ء تک جاری رہا۔[۸۴] گویا اِس کی زندگی کم و بیش بیس (۲۰) سال ضرور رہی ۔ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ۲۰ سال کے عرصے میں اِس اخبار میں کتنا صحافتی اَدب شائع ہوا ہوگا۔ اِس کے مدیر بھی لکھنوی تھے۔ اخبار کی فہرستِ مندرجات کا منظوم ہونا اُن کے صاحبِ ذوق اور شاعر ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ ایسے میں کشف الاخبار کے اَدبی مزاج اور اِس میں شائع ہونے والی اَدبی تخلیقات کی نوعیت، معیار اور مقدار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

لاہور سے پنجابی اخبار کا اِجرا ۱۸۵۵ء میں ہوا۔ اِس کے مالک اور مہتمم منشی محمد عظیم تھے۔ منشی صاحب پنجاب میں اُردو صحافت کی تیسری بڑی اور معروف شخصیت ہیں۔ پنجابی اخبار ۱۸۹۰ء تک جاری رہا۔ اِس طویل دورِ اشاعت میں اس کی ادارت مختلف اوقات میں محمد اکبر سیتانی خاورؔ، محمد مراد علی خاں رعناؔ (شاگردِ غالبؔ)، میرا نورحسین ہماؔ، وغیرہ ہم جیسے اُدبا و شعرا کے ہاتھ میں رہی۔ اخبار میں اِن مدیروں کے علاوہ اُس دور میں پنجاب اور بیرونِ پنجاب کے ادیبوں اور خصوصاً شاعروں کی تخلیقات شائع ہوتی تھیں۔ اخبار کے کاتب بھی اپنے دور کے معروف ادیب و شاعر عمر دراز فائض تھے۔ اُن کی دو اُردو کتابیں فائض البیان اور فائض المعانی معروف ہیں جو اُس وقت کے نصاب میں پڑھائی جاتی تھیں۔ امداد صابری نے پنجابی اخبار سے میرانورحسین ہماؔ کے دو قطعاتِ تاریخ نقل کیے ہیں۔[۸۵] پنجابی اخبار کی طویل اشاعتی زندگی اور اِس کے مدیران و متعلقین کے اَدبی سروکار سے معلوم ہوتا ہے کہ اِس اخبار سے بھی خاصی تعداد میں صحافتی اَدب برآمد ہوسکتا ہے۔

۱۸۵۷ء سے ایک سال قبل اور اِلحاقِ اَودھ کے سال ۲۷ نومبر ۱۸۵۶ء کو دو شنبہ کے روز لکھنؤ سے ایک اہم اخبار سحرِ سامری جاری ہوا۔ یہ اخبار اِنتزاعِ سلطنتِ اَودھ کے بعد جاری ہوا اور اسے واجد علی شاہ اور مرحوم سلطنت اَودھ سے لگاؤ اور عقیدت تھی۔ اِس کے مہتمم اور غالباً مالک بھی پنڈت بیج ناتھ تھے۔[۸۶] اِس اخبار کی زبان بھی طِلِسمِ لکھنؤ کی طرح اَدبی مزاج کی حامل تھی، اگرچہ طِلِسمِ لکھنؤ کی زبان اور بیان سے اِس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔

سِحرِ سامری کے ابتدائی چار شمارے امیرؔ مینائی کی ادارت میں نکلے۔ اُن کے بعد رگھبیر نرائن عیّاشؔ اور خود پنڈت بیج ناتھ مدیر ہوئے اور آخر میں معروف شاعر شنکر دیال فرحتؔ اِس کے مدیر

رہے۔ اِس کے پہلے صفحے پر اخبار کا اشتہار اور قواعد منظوم ہوتے تھے۔[۸۷] اپنی زبان و بیان اور مواد کے لحاظ سے اور مدیران کی اَدبی شخصیت کی وجہ سے بھی، اندازہ ہے کہ اِس اخبار میں بھی خاصی تعداد میں صحافتی اَدب موجود ہوگا۔ اِس اخبار کے مدیران میں امیر احمد امیرؔ مینائی اور شنکر دیال فرحتؔ کی اَدبی حیثیت مسلّم ہے۔ دونوں معروف شاعر تھے۔ شنکر دیال فرحتؔ کامیاب مثنوی نگار تھے۔ رامائن کا منظوم اُردو ترجمہ اُن کا مشہور اَدبی کارنامہ ہے۔ اِن دونوں کے دورِ ادارت میں کتنی اَدبی تخلیقات سِحرِ سامری کی زینت بنی ہوں گی اور اخبار کی نثر میں کس طرح کا اَدبی رنگ پیدا ہوا ہوگا، اِس کا اندازہ باآسانی کیا جا سکتا ہے۔ نادر علی خاں اور محمد عتیق صدیقی کے مطابق سِحرِ سامری کا ایک فائل آزاد لائبریری، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ میں محفوظ ہے۔[۸۸] اِس کا تجزیاتی مطالعہ کر کے اِس میں شائع شدہ صحافتی اَدب کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔

حواشی و تعلیقات

* تحقیق کار، گرمانی مرکز زبان و ادب، لاہور یونی ورسٹی اوف مینجمنٹ سائنسز، لاہور۔

۱۔ رشید حسن خاں، ''اَدب اور صحافت''، مشمولہ اردو صحافت (سیمی نار کے مقالات)، مرتب انور علی دہلوی (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، ص۲۵۹۔

یہ مجموعۂ مقالات اصلاً ''اُردو صحافت'' کے موضوع پر منعقدہ سہ روزہ سیمی نار میں پڑھا گیا۔ یہ سیمی نار اُردو اکادمی، دہلی کے زیرِ اہتمام ۸ تا ۱۰ فروری ۱۹۸۶ء کو دہلی میں منعقد ہوا۔

۲۔ اَدب کے پارکھ اِس جملے میں ''تضادؔ'' اور ''نسبت'' میں معنوی تعلق محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ''تضادؔ'' کے بیان میں دونوں الفاظ میں خود تضاد کی رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے۔ یوں عام جملے سے بڑھ کر اِس جملے میں اَدبی چاشنی پیدا ہو گئی ہے۔ اِس کے علاوہ اِس ایک جملے میں بلاغت بھی کمال کی ہے۔ اَدب اور صحافت میں تضاد تو ہے ہی لیکن بعض حیثیتوں میں اِن دونوں کے درمیان نسبت یا اشتراک کا رشتہ بھی موجود ہے۔ رشید حسن خاں نے یہاں یہ دونوں معنی مراد لیے ہیں۔ یوں اَدبی چاشنی اور بلاغت کی وجہ سے یہ جملہ رشید حسن خاں کے ذوقِ اَدب اور اُستادِ زبان ہونے کا ثبوت بھی ہے۔

۳۔ اِس طرح کی ایک کوشش پاکستان میں مُشفِق خواجہ مرحوم کی تحریک سے ہو چکی ہے۔ مُشفِق خواجہ کی راہ نمائی اور نگرانی میں مقتدرہ قومی زبان (اَب ادارۂ فروغِ اُردو زبان)، اسلام آباد نے ایک علمی و اَدبی منصوبہ ''اُردو رسائل کا سروے'' کے نام سے شروع کیا۔ منصوبہ یہ تھا کہ اُردو کے اَدبی رسائل کے مضامین کا جامع اشاریہ ترتیب دیا جائے۔ اِس منصوبے کا پہلا حصّہ اُردو رسائل کے سروے پر مشتمل تھا جس کے تحت پہلے پاکستان اور پھر بیرونِ پاکستان میں محفوظ اُردو کے اَدبی رسائل کی جامع اور اشاریاتی فہارس مرتب کی جاتیں۔ اِس پہلے حصے کا بھی پہلا حصہ کراچی کے کتب خانوں میں اُردو کے اَدبی

رسائل کے سروے پر مشتمل تھا۔ یہ منصوبہ تا حال شائع نہیں ہو سکا۔

۴۔ رشید حسن خاں، ص ۲۶۵۔

۵۔ ایضاً، ص ۲۶۱۔

۶۔ ایضاً، ص ۲۶۵۔

۷۔ ابوالکلام قاسمی، ''اَدبی صحافت اور اَدبی رویے''، مشمولہ اردو صحافت: ماضی اور حال، مرتبین خالد محمود، سرور الہدیٰ (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۲ء)، ص ۹۷۔

۸۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۹۔ رشید حسن خاں، ص ۲۶۱۔

۱۰۔ ابوالکلام قاسمی، ص ۹۷۔

۱۱۔ رشید حسن خاں، ص ۲۶۵–۲۶۶۔

۱۲۔ ابوالکلام قاسمی، ص ۹۷۔

۱۳۔ رشید حسن خاں، ص ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۶۰، ۲۶۱۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۶۵۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۶۲–۲۶۴۔

۱۷۔ محمد عتیق صدیقی، ہندوستانی اخبار نویسی، کمپنی کے عہد میں (علی گڑھ: انجمن ترقی اُردو، ہند، ۱۹۵۷ء)، عکس اخبار، ص ۶۴–۶۵۔

۱۸۔ طاہر مسعود، اُردو صحافت اُنیسویں صدی میں (کراچی: فضلی سنز پرائیویٹ لمیٹڈ، ۲۰۰۲ء)، ص ۶۰–۶۱۔

۱۹۔ گربچن چندن، جامِ جہاں نُما: اُردو صحافت کی ابتدا (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ لمٹیڈ، ۱۹۹۲ء)، ص ۲۹، ۳۴؛ اِمداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اوّل (دہلی، ۱۹۵۳ء)، ص ۶۱؛ طاہر مسعود، ص ۱۳۰۔

۲۰۔ قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی کا راقم الحروف کے نام دعوتی خط، مورخہ ۴ دسمبر ۲۰۱۵ء، بہ موضوع:

"A Three Day World Urdu Conference on '200 Years of Urdu Journalism: Past, Present and Prospect', from 5 to 7 February 2016 at New Dehli."

۲۱۔ گربچن چندن، ص ۱۷۔

۲۲۔ مکمل حوالہ ''مآخذ'' میں ملاحظہ کیجیے۔

۲۳۔ قاضی عبدالغفار، ''اٹھارویں صدی کے دورِ ثانی کی صحافت اور اُس کے کچھ نمونے''، مشمولہ ماہنامہ ایشیا، میرٹھ (اگست ۱۹۴۲ء)، ص ۲۹۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۹–۳۰۔

۲۵۔ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۶۲ء)، ص ۲۴۔

۲۶۔ ایضاً،ص۲۶، ۲۷۔

۲۷۔ ایضاً،ص۳۰، ۳۱۔

۲۸۔ امداد صابری،''اُردو اخبارات و رسائل کا آغاز اور ان کی نوعیت''،مشمولہ روح صحافت (مجموعۂ مضامین)، از امداد صابری (دہلی: مکتبۂ شاہراہ، ۱۹۶۸ء)،ص۵۰۔

۲۹۔ ایضاً،ص۱۰۰۔

۳۰۔ محمد عتیق صدیقی، ہندوستانی اخبار نویسی، کمپنی کے عہد میں،ص۱۴-۱۵۔

۳۱۔ دیکھیے: امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد دوم، سوم، چہارم، پنجم کی فہارسِ مشمولات۔

۳۲۔ گربچن چند،ص۲۹، ۱۳۶؛ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلداول،ص۶۱-۶۲۔ (امدادِ صابری نے فارسی ذولسانی اخبار کا آغاز ۱۶ مئی ۱۸۲۲ء سے لکھا ہے۔ اخبار کی ہفتہ وار اشاعت کے حساب سے صحیح تاریخ ۱۵ مئی ہی بنتی ہے)؛ طاہر مسعود،ص۱۳،۱۳۳۔

۳۳۔ گربچن چند،ص۹۱؛ طاہر مسعود،ص۱۳۴، ۱۳۸۔

۳۴۔ گربچن چند،ص۱۴۶-۱۴۷۔

۳۵۔ ایضاً،ص۱۴۹-۱۵۰۔

۳۶۔ ایضاً،ص۱۶۱،۱۶۲، ۱۹۰، ۲۰۵۔

۳۷۔ ایضاً،ص۹۵-۱۰۲۔

۳۸۔ کتابوں کی تفصیل ''مآخذ'' میں اور جامِ جہاں نُما کے اقتباسات کے لیے ان کتابوں کے متعلقہ صفحات ملاحظہ کیجیے۔

۳۹۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۱۲۲،۱۲۴، ۲۱۹۔

۴۰۔ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص۱۰۰-۱۰۲۔

۴۱۔ خواجہ احمد فاروقی،''مقدمہ''،مشمولہ دہلی اردو اخبار ۱۸۴۱ء (نئی دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی،۲۰۱۰ء)، ص۳۴۹-۳۵۱۔

۴۲۔ ایضاً،ص۳۵۱۔

۴۳۔ ارتضیٰ کریم (ترتیب وتہذیب)، دہلی اردو اخبار ۱۸۴۱ء (نئی دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی،۲۰۱۰ء)،ص۲۲۸، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۸۱۔

۴۴۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۱۲۷،۱۶۲-۱۶۴؛ طاہر مسعود،ص۱۹۳-۱۹۴۔

۴۵۔ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون (۱۸۵۷ء): اخبار اور دستاویزیں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء)، ص۴۳-۴۷؛ ارتضیٰ کریم (ترتیب وتہذیب)، دہلی اردو اخبار ۱۸۵۷ء (نئی دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء)،ص ۴۷-۴۸۔

۴۶۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۲۲۲؛ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص۱۰۳-۱۰۴ (حاشیہ)۔

۴۷۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۲۲۲-۲۲۴؛ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے

اخبارات و مطبوعات،ص۱۰۳–۱۰۴؛ الطاف حسین حالی، حیاتِ جاوید، حصہ اول (کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۱ء)، ص۵۳–۵۴۔

۴۸۔ الطاف حسین حالی، حیاتِ جاوید ،حصہ اول،ص۵۴؛ حصہ دوم،ص ۳۹۷ و حاشیہ صفحہ ۳۹۷۔

۴۹۔ ضیاء الدین لاہوری، کتابیاتِ سر سیّد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء)،ص۱۶–۱۹، ۸۴–۸۶، ۱۰۱۔

۵۰۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو ،جلد اول،ص۲۲۴؛ نادر علی خاں، اُردو صحافت کی تاریخ: ۱۸۲۲ء – ۱۸۵۷ء (علی گڑھ، ناشر مصنف، ۱۹۸۷ء)،ص ۱۲۸۔

۵۱۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو ،جلد اول،ص ۴۷۱–۴۷۲؛ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص ۱۲۶– ۱۲۷؛ طاہر مسعود،ص۲۵۷–۲۵۸۔

۵۲۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص ۴۱۹۔

۵۳۔ ایضاً،صفحہ ۴۱۹، ۳۷۳۔

۵۴۔ طاہر مسعود،ص ۲۶۱– ۲۶۳۔

۵۵۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۳۷۳–۳۷۶۔

۵۶۔ ایضاً،ص۳۷۶– ۳۷۷۔

۵۷۔ ایضاً،ص ۳۷۷۔

۵۸۔ ایضاً،ص ۳۸۵، ۴۱۷۔

۵۹۔ نادر علی خاں،ص۲۹۶–۲۹۷۔

۶۰۔ محمد یعقوب فرنگی محلی (مدیر)،''مقدمہ''، طلسم، لکھنؤ،ترتیب وتہذیب اقبال حسین (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان،۲۰۱۲ء)،ص vii؛ محمد رضا انصاری،''ہفتہ وار طلسم لکھنؤ: ایک صدی پرانا اخبار''، ماہنامہ آج کل ،نئی دہلی (جون ۱۹۵۱ء)،ص۴۰۔

۶۱۔ نادر علی خاں،ص ۳۵۹؛ محمد رضا انصاری،ص ۴۱۔

۶۲۔ محمد یعقوب فرنگی محلی،ص vii؛ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص ۵۰۸–۵۱۰۔

۶۳۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص۹۳–۹۴۔

۶۴۔ ایضاً،ص۲۳۵۔

۶۵۔ ایضاً،ص۲۳۳۔

۶۶۔ ایضاً،ص۲۳۲؛ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص۹۸–۹۹۔

۶۷۔ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص۹۹۔

۶۸۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو، جلد اول،ص ۲۴۱ –۲۴۴۔

۶۹۔ نادر علی خاں،ص۱۳۵–۱۳۹۔

۷۰۔ امداد صابری، تاریخِ صحافتِ اُردو ،جلد اول،ص ۲۴۵–۲۴۶؛ محمد عتیق صدیقی، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات،ص۱۱۳– ۱۱۴۔

۷۱۔ امداد صابری، تاریخِ صحافت اُردو، جلد اول، ص ۳۴۸۔

۷۲۔ نادر علی خاں، ص ۱۴۰۔

۷۳۔ ایضاً، ص ۱۴۰۔ ۱۴۲۔

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔۱۴۵؛ امداد صابری، تاریخِ صحافت اُردو، جلد اول، ص ۴۷۰۔۴۷۱۔

۷۵۔ امداد صابری، تاریخِ صحافت اُردو، جلد اول، ص ۴۸۴۔۴۸۵؛ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون (۱۸۵۷ء): اخبار اور دستاویزیں، ص ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۴۔

۷۶۔ محمد عتیق صدیقی، اٹھارہ سوستاون (۱۸۵۷ء): اخبار اور دستاویزیں، ص ۱۲۹۔۱۳۶، ۱۵۹، ۱۶۵۔۱۶۵، ۱۸۶۔۱۹۴، ۲۰۵۔۲۱۱، ۲۲۲۔۲۲۵۔

۷۷۔ نادر علی خاں، ص ۱۵۲۔۱۵۵؛ محمد عتیق صدیقی، ہندوستانی اخبار نویسی، کمپنی کے عہد میں، ص ۲۸۵۔۲۸۶۔

۷۸۔ نادر علی خاں، ص ۳۰۷۔۳۰۹۔

۷۹۔ طاہر مسعود، ص ۲۷۸۔

۸۰۔ محمد عتیق صدیق، صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات، ص ۱۳۱۔

۸۱۔ امداد صابری، تاریخِ صحافت اُردو، جلد اول، ص ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۵۲، ۴۵۶، ۴۶۰؛ نادر علی خاں، ص ۳۲۹۔۳۳۰۔

۸۲۔ طاہر مسعود، ص ۲۸۶۔

۸۳۔ امداد صابری، تاریخِ صحافت اُردو، جلد اول، ص ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۹۔

۸۴۔ ایضاً، ص ۴۹۷۔

۸۵۔ ایضاً، ص ۵۰۲۔ ۵۰۳۔

۸۶۔ ایضاً، ص ۵۱۳؛ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ''آج سے ایک سو برس پہلے کے دومشہور اخبار'' ہفت روزہ لیل و نہار، لاہور (۹ جون ۱۹۶۳ء)، ص ۹؛ طاہر مسعود، ص ۳۱۲۔

۸۷۔ طاہر مسعود، ص ۳۱۲۔ ۳۱۳؛ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۹۔

۸۸۔ نادر علی خاں، ص ۲۹۷؛ محمد عتیق صدیقی، ہندوستانی اخبار نویسی، کمپنی کے عہد میں، ص ۳۱۱۔

مآخذ

انصاری، محمد رضا۔ ''ہفتہ وار طلسم لکھنؤ: ایک صدی پرانا اخبار''۔ ماہنامہ آج کل، نئی دہلی (جون ۱۹۵۱ء)۔

پانی پتی، شیخ محمد اسماعیل۔ ''آج سے ایک سو برس پہلے کے دومشہور اخبار'' ہفت روزہ لیل و نہار، لاہور (۹ جون ۱۹۶۳ء)۔

چندن، گربچن۔ جامِ جہاں نُما؛ اُردو صحافت کی ابتدا۔ نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۲ء۔

حالی، الطاف حسین۔ حیاتِ جاوید۔ کان پور: نامی پریس، ۱۹۰۱ء۔

خاں، رشید حسن۔ ''اَدب اور صحافت''۔ مشمولہ اُردو صحافت (سیمی نار کے مقالات)۔ مرتب انور علی دہلوی۔ دہلی: اُردو اکادمی، ۱۹۸۷ء۔

خاں، نادرعلی ۔اُردو صحافت کی تاریخ: ۱۸۲۲ء–۵۷ء۔علی گڑھ: ناشر مصنف،۱۹۸۷ء ۔
صابری، اِمداد ۔''اُردو اخبارات و رسائل کا آغاز اوران کی نوعیت'' ۔مشمولہ روحِ صحافت (مجموعہ مضامین)۔از امدادصابری۔ دہلی: مکتبۂ شاہراہ،۱۹۶۸ء۔
__________۔ تاریخِ صحافتِ اُردو۔جلد اول ۔ دہلی،۱۹۵۳ء۔
صدیقی، محمد عتیق (مرتب) ۔اٹھارہ سو ستاون (۱۸۵۷ء): اخبار اور دستاویزیں ۔لاہور:مجلسِ ترقیِ اَدب، ۲۰۰۹ء۔
__________۔ صوبۂ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات۔علی گڑھ : انجمنِ ترقی اُردو، ہند،۱۹۶۲ء۔
__________۔ ہندوستانی اخبار نویسی ،کمپنی کے عہد میں۔علی گڑھ: انجمنِ ترقی اُردو، ہند،۱۹۵۷ء۔
عبدالغفار، قاضی ۔''اٹھارویں صدی کے دورِ ثانی کی صحافت اور اُس کے کچھ نمونے'' ۔ماہنامہ ایشیـــــــــا، میرٹھ (اگست۱۹۴۲ء): ص۲۹–۳۱۔
فاروقی، خواجہ احمد ۔''مقدمہ''۔مشمولہ دہلی اردو اخبار ۱۸۴۱ء ۔نئ دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء۔
فرنگی محلی، محمد یعقوب (مدیر)۔''مقدمہ''۔ طلسم، لکھنؤ۔ترتیب وتہذیب اقبال حسین ۔نئ دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان،۲۰۱۲ء۔
قاسمی، ابوالکلام۔'' اَدبی صحافت اور اَدبی رویے'' ۔مشمولہ اُردو صحافت: ماضی اور حال ۔مرتبین خالد محمود، سرورُ الہدیٰ۔نئ دہلی: مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ،۲۰۱۲ء۔
کریم، ارتضٰی (ترتیب وتہذیب)۔ دہلی اردو اخبار ۱۸۴۱ء ۔نئ دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء۔
__________۔ دہلی اردو اخبار ۱۸۵۷ء ۔نئ دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی، ۲۰۱۰ء۔
لاہوری، ضیاء الدین ۔کتابیاتِ سر سیّد ۔لاہور:مجلسِ ترقی اَدب، ۲۰۰۸ء۔
مسعود، طاہر۔اُردو صحافت اُنیسویں صدی میں ۔کراچی :فضلی سنز پرائیویٹ لمیٹڈ،۲۰۰۲ء۔

محمد خاور نوازش *

اردو اور ہندی کی صرف و نحو اور بنیادی ذخیرۂ الفاظ: لسانی وحدت کے پہلو

۱۰۲۱ء سے پنجاب میں محمود غزنوی کی حکومت کا آغاز ہونے[1] کے ساتھ ہی ہندوؤں اور مسلمانوں میں صحیح معنوں میں تہذیبی میل جول کے ساتھ لسانی اخذ و قبول کا عمل بھی شروع ہو گیا لیکن اس اخذ و قبول کے عمل سے ہم قطعی طور پر یہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ ایک نئی زبان کی بنیاد پڑی۔ زبان پہلے سے موجود تھی، اس نے تاریخی اور تہذیبی صورتِ حال سے اثر قبول کیا۔ یہ اثر اُس زبان کے ارتقا میں عربی فارسی اصوات اور الفاظ کی شمولیت کی صورت میں برسوں بعد واضح ہونا شروع ہوا۔ شاہ جہاں کے دورِ حکومت (۱۶۲۸ء – ۱۶۵۸ء) تک ہندوؤں اور مسلمانوں کا تہذیبی اختلاط لسانی سطح پر کھڑی بولی میں نمایاں ہو چکا تھا۔ دکن میں تو اس کی روایت خاصی قدیم ہے البتہ شمالی ہند میں یہ کھڑی بولی سترھویں صدی میں واضح طور پر بکٹ کہانی میں ادبی اظہار کے وسیلے کی حیثیت میں نمایاں ہوئی۔ یہ اُس دور میں پوری طرح مقامی سنسکرتی اور بدیسی اثرات کو اپنے اندر ضم کر لیتی ہے۔ بکٹ کہانی میں ایک طرف برج بھاشا کے اثرات سب سے نمایاں ہیں[2] تو دوسری طرف اس میں مستعمل وصل، فلک، ظالم، قیامت، امید، بدن، غلبہ، غم، حاصل اور مطلق ایسے عربی فارسی الفاظ کی بھی طویل فہرست ترتیب دی جا سکتی ہے۔ اُردو اور ہندی میں آوازوں اور لفظیات کی سطح پر جو وحدت نظر آتی ہے

اس کی بڑی وجہ اُس دور کی متذکرہ ہم آہنگی ہے۔ دونوں زبانوں کے غیر معمولی لسانی اشتراک کے حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> اُردو کے ایسے الفاظ جو اُردو اور ہندی میں مشترک ہیں تقریباً پچھتر فی صد یعنی اُردو کے سرمائے کا تین چوتھائی حصہ ہوئے۔ دو زبانوں میں لسانی اشتراک کی یہ غیر معمولی مثال ہے۔ اگرچہ یہ بھی صحیح ہے کہ اُردو کا امتیاز ان ایک چوتھائی الفاظ سے قائم ہوتا ہے جو عربی، فارسی اور ترکی کے سرچشمے سے آئے ہیں۔ اسی طرح اُردو کی مخصوص چستی اور کھنک بھی سامی اور ایرانی ماخذ سے آئی ہوئی آوازوں سے پیدا ہوتی ہے، نیز لب و لہجہ اور تذکیر و تانیث کے جزوی اختلافات بھی ہیں، پھر بھی کسی دو زبانوں میں تین چوتھائی الفاظ کا مشترک ہونا، فعلیہ ڈھانچہ کا ایک ہونا، بنیادی لفظیات یعنی اعداد، ضمائر اور حروفِ جار کا ایک ہونا اور عوامی محاوروں اور کہاوتوں کا ایک ہونا لسانی اشتراک کی عجیب وغریب مثال ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی کوئی دوسری زبان ہندی سے اتنی قریب نہیں جتنی اردو ہے، اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندی کی سب سے بڑی طاقت اُردو ہے اور اُردو کی سب سے بڑی طاقت ہندی۔[۳]

اُردو اور ہندی کی وحدت کے روشن پہلو مشترک قواعد اور بنیادی ذخیرۂ الفاظ ہیں۔ ماہرینِ لسانیات اس بات پر متفق ہیں کہ زبانیں ایک دوسرے سے الفاظ مستعار لیتی رہتی ہیں اور بسا اوقات اُنھیں مستقل طور پر اپنے اندر ضم بھی کر لیتی ہیں لیکن کبھی بھی کوئی ایک زبان کسی دوسری زبان کا بنیادی قواعدی ڈھانچہ اختیار نہیں کرتی۔ لسانیات کے ایک عالم تھامس جارج ٹکر (Thomas George Tucker) زبان کے قواعدی ڈھانچے کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ...... it is almost unanimously admitted by philologists that, however large a borrowing of foreign vocables may take place, there is no satisfactory evidence that foreign grammar is ever borrowed to any appreciable extent by a truly live and spoken language. The utmost that can be affected grammatically by the influence of one language

upon another is to assist in breaking down the unessential elements of an old system. The language so influencing does not go on to impose its own grammar, or, if it does so, it is only within a narrow social or literary sphere of conscious imitation and artificiality, which leaves little or no trace upon that which we have defined as the real language of a people.[۴]

ترجمہ: اس بات کا ماہرینِ لسانیات متفقہ طور پر اعتراف کرتے ہیں کہ بدیسی مادوں کی بڑی تعداد مستعار لی جاسکتی ہے لیکن کسی حقیقی طور پر زندہ اور بولی جانے والی زبان کے بارے میں ایسا تسلی بخش ثبوت نہیں ملتا جس سے پتا چلے کہ بدیسی قواعد بھی کبھی خاصی حد تک مستعار لیے گئے ہوں۔ قواعدی سطح پر ایک زبان دوسری زبان پر اثر انداز ہو کر زیادہ سے زیادہ پرانے قواعدی نظام کے غیر ضروری عناصر کی توڑ پھوڑ میں معاونت کرسکتی ہے۔ ایسی متاثر کن زبان اپنے قواعد پھر بھی مسلط نہیں کرتی اور اگر ایسا کرتی بھی ہے تو یہ شعوری نقل اور بناوٹ کے محدود سماجی یا ادبی دائرے کے اندر ہوتا ہے اور اِس کا اُس زبان پر جسے ہم لوگوں کی حقیقی زبان قرار دیتے ہیں، بہت معمولی یا بالکل اثر نہیں ہوتا۔

اگر اُردو اور ہندی کا قواعدی ڈھانچہ ایک ہی ہے تو اس کا مطلب مندرجہ بالا اقتباس میں بیان کردہ اُصول کی روشنی میں یہ بنتا ہے کہ قواعدی اعتبار سے یہ ایک ہی زبان ہے۔ صرف اور نحو کے اعتبار سے دونوں ایک ہی طرح کے اصولوں پر استوار ہیں۔ اُردو اور ہندی کی اصل ایک ہی کھڑی بولی ہے، جس میں تقسیم دخیل الفاظ اور رسم الخط کی بنا پر عمل میں آئی۔ اسی لیے آج اُس تقسیم کو دو سو سال گذرنے کے باوجود بول چال کی اُردو اور ہندی صرفی اور نحوی اعتبار سے متحد الاصل ہیں۔

کسی زبان کے قواعد کو دو بڑی شاخوں صرف اور نحو میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ علمِ صرف (Morphology) میں زبان کی چھوٹی سے چھوٹی بامعنی اکائی کا مطالعہ کیا جاتا ہے جب کہ علمِ نحو (Syntax) میں فقروں اور جملوں میں الفاظ کی ترتیب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ گویا اول الذکر لفظوں کی

ساخت اور موخر الذکر جملوں کی ساخت سے متعلق علم کا نام ہے۔ دو زبانوں کے باہمی رشتے کی لسانیات کی رُو سے سب سے بڑی دلیل اُن کے بنیادی اور تعمیری الفاظ اور نحوی قاعدے بنتے ہیں۔ اُردو اور ہندی میں صرفی خصوصیات کا کچھ فرق ضرور موجود ہے لیکن وہ بنیادی ذخیرۂ الفاظ میں نہیں بلکہ دخیل الفاظ کی صورت میں واضح ہوتا ہے۔ دونوں کے بنیادی الفاظ مشترک ہیں تاہم جغرافیائی اور تہذیبی اثرات سے کبھی کبھار اُن کے تلفظ میں تھوڑا بہت فرق آجاتا ہے۔ نحوی اعتبار سے اُردو اور ہندی میں کوئی فرق نہیں۔

سب سے پہلے اسم کو لیتے ہیں۔ کسی ایک زبان کے اسماے خاص عموماً دوسری زبان میں تبدیل نہیں ہوتے۔ اسماے خاص اشخاص کے نام، خطابات، القابات یا ملکوں، شہروں اور علاقوں کے نام ہوتے ہیں جب کہ اسماے عام وہ نام ہیں جو ایک ہی قسم کی بہت سی چیزوں کے لیے استعمال ہوں جیسے انسان، درخت، جانور، کاغذ وغیرہ۔ اُردو اور ہندی میں صرف اسماے خاص پر وحدت نظر نہیں آتی جب کہ عام چیزوں کے نام بھی کافی حد تک مشترک ہیں۔ کسی زبان کا بنیادی ذخیرۂ الفاظ انھی عام چیزوں کے ناموں، جسم کے حصوں کے ناموں، بنیادی افعال، ضمائر، اعداد، انسانی رشتوں کے ناموں اور حروف وغیرہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ اُردو اور ہندی کے اسما میں وحدت کو تین سطحوں 'جنس'، 'تعداد' اور 'حالت' میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جنس سے مراد تذکیر و تانیث ہے۔ اس کا قاعدہ اُردو اور ہندی میں یکساں ہے لیکن قاعدے سے ہٹ کر بھی کچھ عمومی صورتیں ملتی ہیں جن کے تحت مذکر اسما کے مونث اور مونث کے مذکر بنائے جاتے ہیں، مثلاً:

- عموماً جن اسما کے آخر میں 'ا' یا 'ہ' آتا ہے وہ مذکر سمجھے جاتے ہیں، حال آنکہ ان دونوں حروف کی آوازیں لازماً تذکیر کی علامت نہیں ہیں۔ اسی طرح جن اسما کے آخر میں 'ی' آئے مونث سمجھے جاتے ہیں، حال آنکہ 'ی' کی آواز بھی لازماً تانیث کی علامت نہیں۔ اردو اور ہندی میں 'ا' اور 'ہ' والے مذکر اسما کو مونث بنانے کا مروجہ طریقہ یہ ہے کہ 'ا' اور 'ہ' کو 'ی' میں تبدیل کر دیا جائے۔ مثلاً لڑکا سے لڑکی، بچہ سے بچی اور گھوڑا سے گھوڑی وغیرہ۔

- مندرجہ بالا بیان سے قطع نظر کچھ مذکر اسما جن کے آخر میں 'ا' یا 'ہ' نہیں بھی آتا لیکن اُن

کی مونث 'ی' کے اضافے سے ہی بنائی جاتی ہے مثلاً کبوتر سے کبوتری اور ہرن سے ہرنی وغیرہ۔

- مذکر اسم کے آخر میں 'یا' کا اضافہ کر دینا یا آخری حرف کو 'یا' میں تبدیل کر دینا جیسے بندر سے بندریا اور کتا سے کتیا وغیرہ۔

- مذکر اسم کے آخر میں 'ن' کا اضافہ یا آخری حرف کو 'ن' میں تبدیل کر دینے سے جیسے مالک سے مالکن اور دلھا سے دلھن وغیرہ۔

- مذکر اسم کے آخر میں 'نی' یا 'انی' کا اضافہ کرنے یا آخری حرف کو 'نی' یا 'انی' میں تبدیل کرنے سے جیسے نوکر سے نوکرانی، شیر سے شیرنی وغیرہ۔

- کچھ مذکر اسما کو مونث بنانے کے لیے آخر میں 'ی' یا 'نی' کا اضافہ کیا جاتا ہے لیکن ساتھ ہی دوسرا مصوتہ 'ا' بھی گرا دیا جاتا ہے۔ مثلاً ہاتھی سے ہتھنی، ساجن سے سجنی اور پاگل سے پگلی وغیرہ۔

- تذکیر و تانیث کے قاعدے کی رُو سے مذکر اسم کے آخر میں تبدیلی سے مونث بنتا ہے لیکن کچھ اسما ایسے ہیں جن میں مونث سے بھی مذکر بنایا جاتا ہے۔ یعنی اصلاً اسم مونث ہو لیکن اُسے مذکر بولنے کے لیے آخر میں ایسی تبدیلی کر لی جاتی ہے کہ 'ا' کی آواز آخری ہو، مثلاً بھینس سے بھینسا وغیرہ۔

اسما کی جنس بنانے کے یہ وہ اصول ہیں جو اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں یکساں ہیں۔ علاوہ ازیں دونوں زبانوں میں:

- کچھ ایسے اسما ہیں جن کی جنس تبدیل نہیں ہوتی گویا مستقل حیثیت کے حامل ہیں، مثلاً:

- بھانڈ، باز، جن، کچھوا، خرگوش اور کوا وغیرہ صرف مذکر استعمال ہوتے ہیں۔

- مینا، سہاگن، بلبل، چھپکلی وغیرہ صرف مونث استعمال ہوتے ہیں۔

- پیشوں کے نام مثلاً سپاہی، فوجی، مزدور وغیرہ مذکر استعمال ہوتے ہیں۔

- زبانوں کے نام مثلاً اُردو، ہندی، عربی، فارسی، پنجابی، سرائیکی، اودھی، بنگالی، فرانسیسی وغیرہ مونث استعمال ہوتے ہیں۔

- پہاڑوں، ستاروں، سیاروں کے نام عموماً مذکر بولے جاتے ہیں مثلاً ہمالیہ، وندھیاچل، قراقرم، سورج، چاند وغیرہ۔ البتہ اُردو میں زمین مونث اور ہندی میں پرتھوی مذکر استعمال ہوتا ہے۔

- دنوں کے نام دونوں زبانوں میں مذکر استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً شنیوار، رویوار، سوموار، منگل، بدھ وغیرہ۔ جمعرات اُردو میں مونث ہے لیکن ہندی میں اس کا متبادل ' گرووار' مذکر آتا ہے۔ مہینوں کے نام بھی دونوں زبانوں میں مذکر آتے ہیں، مثلاً جون، جولائی، اگست، چیت/چیتر، بیساکھ، ساون وغیرہ۔

- اوقات کے نام مثلاً صبح، شام ، رات اور موسموں کے نام مثلاً گرمی، سردی، بہار اور برسات دونوں زبانوں میں مونث استعمال ہوتے ہیں ۔

- اخباروں ،رسالوں، ڈراموں، ناٹکوں، پروگراموں، گیتوں کے نام مذکر بولے جاتے ہیں البتہ فلم مونث استعمال ہوتا ہے۔

- کتابوں کے نام مثلاً گیتا، بائبل، رامائن، مہابھارت، بانگِ درا، اُردو زبان کی تاریخ، ہندی بھاشا و گیان، وغیرہ مونث لکھے جاتے ہیں البتہ قرآن مجید کو مذکر لکھا جاتا ہے۔

- تمام دھاتوں کے نام مثلاً لوہا، سونا، تانبا، پیتل وغیرہ مذکر بولے جاتے ہیں البتہ چاندی مونث استعمال ہوتا ہے۔

اُردو اور ہندی اسما کی جنسی حالتوں میں یکسانیت صرفی وحدت کی پہلی مضبوط دلیل ہے۔ غیر جاندار اور روزمرہ استعمال کی چیزوں کے ناموں کی ایک ایسی طویل فہرست پیش کی جا سکتی ہے جن کی تذکیر و تانیث کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایک ہی ہے۔

اس کے بعد اسموں کی تعداد کے قاعدے اور ان کے لیے مروجہ الفاظ پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ اسم عام اگر ایک ہو تو اصطلاحاً واحد اور ایک سے زیادہ ہو تو جمع کہلاتا ہے۔ اُردو اور ہندی میں واحد سے جمع بنانے کا طریقہ یکساں ہے۔

- عموماً 'ا' یا 'ہ' پر ختم ہونے والے لفظوں کا آخری حرف 'ے' سے تبدیل کر کے جمع بنا لی جاتی ہے، مثلاً لڑکا سے لڑکے، گھوڑا سے گھوڑے، مہینہ سے مہینے اور چہرہ سے چہرے وغیرہ۔ اسی طرح جن لفظوں کے آخر میں 'ی' آتا ہے انھیں 'یاں' سے تبدیل کر کے جمع بنائی جاتی ہے مثلاً لڑکی سے لڑکیاں، پتنی سے پتنیاں، خوشی سے خوشیاں، گلی سے گلیاں وغیرہ اور بقیہ الفاظ کے آخر میں 'وں' یا 'یں' کا اضافہ

کرکے جمع بنائی جاتی ہے جیسے شہر سے شہروں، رتن سے رتنوں، شبد سے شبدوں، کتاب سے کتابیں، بات سے باتیں، جانور سے جانوروں وغیرہ۔ ہندی میں جمع بنانے کا قاعدہ یہی رہتا ہے لیکن اردو والوں نے عربی اور فارسی الفاظ کے لیے جمع بنانے کا قاعدہ بھی عربی اور فارسی ہی سے اپنانا شروع کر دیا۔ وہ کتاب کی جمع کتابیں بھی لکھتے ہیں اور کتب بھی۔ اسی طرح وزیر، امیر، غریب، مسکین، ذہن، قوت کی جمع وزیروں، امیروں، غریبوں، مسکینوں، ذہنوں، قوتوں بھی لکھتے ہیں اور وزرا، امرا، غربا، مساکین، اذہان، قوا (قویٰ) بھی لکھتے ہیں۔ آزاؔد ایسے انشا پردازوں نے اس قاعدے کو زیادہ رواج دیا۔ سرسید احمد خاں جمع بنانے کے اس قاعدے کی ہمیشہ حوصلہ شکنی کرتے اور اپنی تحریروں میں جمع بنانے کا مقامی ہندی انداز ہی اختیار کرتے۔ آج بھی اُردو میں جمع بنانے کے یہ دونوں قاعدے مستعمل ہیں لیکن زیادہ مقبول قاعدہ وہی ہے جو اُردو اور ہندی میں مشترک ہے۔

- اشیا کی معین تعداد کے لیے اُردو اور ہندی میں اعدادِ ترتیبی مشترک ہیں جنھیں ایک، دو، تین، دس، بیس، تیس، سو، ہزار، لاکھ، کروڑ لکھا جاتا ہے۔ ہزار کا لفظ ہندوستان میں مسلمانوں کے دورِ حکومت میں عام ہوا اس سے پہلے 'دش شت' یعنی دس سو بولا جاتا تھا۔ باقی اعدادِ ترتیبی سنسکرت الاصل ہیں اور اُردو ہندی نے پراکرتوں سے لیے ہیں۔ اعدادِ ترتیبی کے بعد اعدادِ توصیفی یعنی پہلا، دوسرا، تیسرا، دسواں، بیسواں، تیسواں، سوواں، ہزارواں اُردو اور ہندی دونوں میں مستعمل ہیں البتہ اُردو میں فارسی کے اثرات سے توصیفی اعداد کو اول، دوم، سوم، چہارم بھی لکھتے ہیں۔ ان کے علاوہ عددِ مکسور جن سے عددِ صحیح کا کوئی حصہ بتایا جاتا ہے بھی اُردو اور ہندی میں مشترک ہیں۔ مثلاً پاؤ، آدھ، تھائی (ایک تہائی)، سوا، ڈیڑھ، ڈھائی/اڑھائی، ساڑھے، پونے۔ یہ اعداد بھی سنسکرت الاصل ہیں۔ تعدادِ اضافی میں ایک سے زیادہ تعداد بتانے کے لیے دونوں زبانوں میں دوگنا، تگنا، چوگنا، سوگنا وغیرہ بولا جاتا ہے۔ تول کے لیے، سیر، کلو، دھڑی، پنسیری، من، ٹن اور ناپ کے لیے انچ، گرہ، گز، میٹر، قدم، میل، صدی دونوں میں مستعمل ہیں۔

- اشیا کی غیر معین تعداد کے لیے اُردو اور ہندی دونوں میں بہت سے، تھوڑا سا، کئی، زیادہ سے زیادہ، کم سے کم، سیکڑوں اور لاکھوں وغیرہ ایسے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔

اُردو اور ہندی کی وحدت کی ایک اور جہت اسم کی مختلف حالتیں ہیں۔ ایسی تصریفی تبدیلی جو کسی اسم میں فعل سے رشتے کی بنا پر پائی جائے اسم کی حالت کہلاتی ہے۔ اسم کی حالتوں میں عموماً فاعلی حالت اور مفعولی حالت کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے بلکہ کچھ ماہرینِ لسانیات کے خیال میں اُردو میں اسم کی حالتیں صرف یہی دو ہیں۔ ڈاکٹر اقتدار حسین خاں لکھتے ہیں :

> روایتی قواعد میں اُردو اور انگریزی میں جو حالت کی قسمیں بتائی گئی ہیں اس میں بہت مبالغہ ہے۔ دراصل اُردو کی قواعد انگریزی کی قواعد کی تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ اور انگریزی میں جو قواعد لکھی گئی ہیں وہ لاطینی زبان کی تقلید میں لکھی گئی ہیں۔ لاطینی میں اس کی آٹھ حالتیں ہیں جو واقعی نوعیت میں تصریفی ہیں۔ لیکن اُردو اور انگریزی میں صرف دو حالتیں ہیں: فاعلی (nominative) اور غیر فاعلی (oblique) حالتیں۔[۵]

- مثال کے طور پر ایک جملہ 'عامر نے کتاب پڑھی'۔ اس میں 'عامر' (جو کام کر رہا ہے) اسم کی فاعلی حالت ہے اور 'کتاب' (جس پر کام ہو رہا ہے) مفعولی حالت ہے۔ اُردو اور ہندی میں اسم کی ان دونوں حالتوں کے اظہار کا انداز بالکل ایک سا ہے۔ فاعلی حالت کے لیے 'نے' اور غیر فاعلی حالت کے لیے 'کی'، 'کے' اور 'کو' وغیرہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ مثلاً اُردو کا جملہ ''احمد نے ساری زندگی علی کی حفاظت کی'' ہندی میں ایک لفظ کے فرق کے ساتھ یہ ہوگا ''احمد نے ساری جندگی (زندگی) علی کی رکشا کی''۔ دونوں جملوں میں اسم کی فاعلی حالت 'احمد' اور اسم کی مفعولی حالت 'علی' کا اظہار بالکل ایک ہی طرح ہوا ہے۔

- اسم کی تیسری حالت کو اضافی/مضافی کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک اسم کا دوسرے اسم سے تعلق ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً ''عامر کی کتاب کہاں ہے؟'' اس جملے میں بنیادی حیثیت کتاب کی ہے، عامر صرف پہچان کے طور پر آیا ہے اس لیے 'کتاب' مضاف ہے اور جس سے اُس کا تعلق یا پہچان ظاہر کی گئی ہے یعنی 'عامر' وہ مضاف الیہ ہے۔ اسم اپنی اضافی حالت میں اُردو اور ہندی دونوں میں ایک ہی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اُردو میں اضافت کے ساتھ بھی اس کا استعمال عام ہے۔ دی گئی مثال اس حالت میں یوں ہوگی 'کتابِ عامر'۔ مولوی عبد الحق کا خیال ہے کہ سنسکرت میں اسم کی یہ مختلف حالتیں (فاعلی، مفعولی، اضافی وغیرہ) صرف حرفِ آخر کے تغیر سے بنتی ہیں جو اکثر قدیم زبانوں میں پایا جاتا

ہے اور ہندی اُردو میں الگ حروف بڑھانے سے بنتی ہیں اور تمام جدید زبانوں کا میلان اسی طرح ہے۔[۶] سنسکرت کا یہ اصول گو کہ ہندوستان کی ترقی یافتہ زبانوں جیسے اُردو اور ہندی وغیرہ میں زندہ نہیں رہا لیکن کچھ مقامی زبانوں میں آج تک موجود ہے مثلاً ملتان[پاکستان] کی سرائیکی زبان میں جب 'پانی پیتم' (میں نے پانی پیا) یا 'لاہور گیئم' (میں لاہور گیا) بولا جاتا ہے تو اس میں حرفِ آخر 'م' اسم کی فاعلی حالت کو ظاہر کرتا ہے۔

- اسم کی ندائی حالت بھی اُردو اور ہندی میں یکساں ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً ''عامر ادھر آؤ'' یا ''ارے صاحب! ادھر آیئے'' یا ''بے او! اِدھر آ'' میں اسم 'عامر'، 'صاحب' اور 'او' ندائی حالت میں استعمال ہوئے ہیں۔

معنی اور مفہوم کے اعتبار سے اسم کی کچھ اور حالتیں بھی ہیں جیسے خبری حالت، طوری حالت، انتقالی حالت اور ظرفی حالت وغیرہ لیکن ماہرینِ لسانیات زبانوں کے تقابلی مطالعے میں قواعدی سطح پر اسم کی فاعلی اور مفعولی حالت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اُردو اور ہندی میں اسم کی حالتوں کا اشتراک ان کی قواعدی وحدت کا نمایاں ثبوت ہے۔

صرفی خصوصیات میں اب اسمِ صفت کو لیتے ہیں۔ یہ کسی اسم کی مخصوص کیفیت، کمیت یا حالت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا استعمال اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں یکساں طور پر ہوتا ہے۔ مثلاً ان دو جملوں ''یہ عمدہ کتاب ہے'' اور ''وہ سندر نظارہ (نجارہ) ہے'' میں کتاب کی خاصیت 'عمدہ' اور نظارہ کی خاصیت 'سندر' صفات ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ بہت سے اسم اور صفت ہم نے عربی فارسی سے لیے ہیں لیکن اردو فعل کا ہمارا سرمایہ سارا کا سارا مشترک ہے۔[۷] غور کیا جائے تو یہ بات صرف فعل کی حد تک ہی نہیں بلکہ اردو اور ہندی کے اسماے صفات کے حوالے سے بھی بڑی حد تک درست ہے۔ اسماے صفات کا بہت سا سرمایہ اردو اور ہندی میں مشترک ہے۔ صفت کو مختلف اقسام کے حوالے سے سامنے رکھنے سے یہ واضح ہو سکیں گے۔ صفت کی اقسام ذاتی، نسبتی، عددی، مقداری اور ضمیری ہیں۔

- ذاتی صفت کے بیان کے لیے اُردو کے پاس جو الفاظ موجود ہیں اُن میں کافی تعداد عربی

اور فارسی الاصل الفاظ کی ہے۔حسین، جمیل، عمدہ، خوبصورت، خوش اخلاق، کریم، فضول، فراخ، بیزار اور پلید ایسے سیکڑوں اسماے صفات یقیناً اُردو میں ہی زیادہ استعمال ہوتے ہیں لیکن ان کے ساتھ ایسے الفاظ کی بھی کمی نہیں جو اُردو اور ہندی میں ذاتی صفات بیان کرنے کے لیے مشترکہ طور پر مستعمل ہیں جیسے، ٹھوس، گمبھیر/ گھمبیر، ڈھیلا، چست، ٹھنڈا، کھوکھلا، کھرا، کھوٹا، کمزور، نرم، سیدھا، ٹیڑھا، ترچھا، پیارا، چھوٹا، بڑا وغیرہ۔

-نسبتی صفات میں کسی ایک شے کی دوسری سے نسبت یا لگاؤ ظاہر ہوتا ہے۔ عام طور پر اسما کے آخر میں یاے معروف بڑھانے سے یا آخری حرف کو 'وی' میں بدل کر یہ اسماے صفات بنتے ہیں جیسے کہ دہلوی، پنجابی، پنچائتی، گپی وغیرہ، لیکن اس عام قاعدے سے ہٹ کر ہندی میں اسما کے ساتھ لاحقہ 'ک' لگا کر بھی ایسے اسما بنائے جاتے ہیں جیسے اتہاسک، ویدک، لیکھک، اچھک، ادھنک اور ادھیا پک وغیرہ۔نسبتی صفات بنانے کا پہلا قاعدہ اُردو اور ہندی میں مشترک ہے۔ چند ہندی الفاظ کے ساتھ 'ی' کے اضافے سے نسبتی صفات کی مثالیں یہ ہیں: اَودِتی، ادھیکاری، اوو یگی، سودیشی، پداتی، پدماوتی، پرہاری، پروورتی وغیرہ۔

- صفاتِ عددی جو کسی چیز کی تعداد کو ظاہر کرتی ہیں اور صفاتِ مقداری کو کسی چیز کی مقدار یا کمیت کو ظاہر کرتی ہیں اُردو اور ہندی میں مکمل طور پر یکساں ہیں۔ مثلاً پہلا پیار، چار وید، پانچ ارکان، تیرھواں رتن اور ڈھائی سیر لڈو، دو من آٹا، پانچ صدیاں، چار گرہ کپڑا، تین گز بوسکی وغیرہ۔

-ضمیریں جب اسماے صفات بن جائیں تو انھیں ضمیری صفات کہا جاتا ہے مثلاً 'اُسی زبان سے چاٹو'، 'یہ منہ اور مسور کی دال'، 'کون ایسے بولا' اور 'جو بات کی' میں اُسی، یہ، جو، کون ضمیری صفات کی کچھ مثالیں ہیں۔ضمیری صفات کا یہ استعمال اُردو اور ہندی میں مشترک ہے۔ اُردو میں فارسی الاصل الفاظ اور ہندی میں سنسکرت الاصل الفاظ سے بنائے گئے اسماے صفات کی تعداد کافی زیادہ ہے لیکن ایسے الفاظ سے جو دونوں زبانوں کا مشترک ذخیرہ ہیں، بنائے گئے اسماے صفات، بھی بڑی تعداد میں ہیں اور دونوں جدید زبانوں کی وحدانی خصوصیات کا اظہار بنتے ہیں۔

اسم اور اسمِ صفت کے بعد فعل کو کسی جملے کی جان سمجھا جاتا ہے۔فعل سے کسی کام کا ہونا یا

کرنا ظاہر ہوتا ہے مثلاً 'اُس نے لکھا'، 'وہ اٹھا' اور 'میں نے کھایا' میں 'لکھنا'، 'اٹھنا' اور 'کھانا' افعال ہیں۔ افعال کو زبان کی ریڑھ کی ہڈی سمجھا جاتا ہے۔ ان کی کئی اقسام ہیں۔ ایسا فعل جس کا تعلق براہِ راست فاعل سے ہو جیسے 'عامر بولا' میں فعل یعنی 'بولنا' کا تعلق فاعل یعنی 'عامر' سے ہے، کو فعل لازم کہتے ہیں، ایسا فعل جس کا تعلق فاعل اور مفعول دونوں سے قائم ہو جیسے کہ 'عامر نے پانی پیا' میں فعل یعنی 'پینا' کا تعلق فاعل یعنی 'عامر' اور مفعول یعنی 'پانی' دونوں سے ہے، کو فعل متعدی کہتے ہیں۔ ان بنیادی اقسام کے افعال اُردو اور ہندی دونوں زبانوں میں مشترک ہیں اور ان کا استعمال بھی ایک ہی انداز میں ہوتا ہے۔ مثلاً اُردو کا جملہ 'مجھے بولنے کا اختیار دیا گیا ہے' اور ہندی کا جملہ 'مجھے بولنے کا ادھیکار دیا گیا ہے' میں 'دینا' اصل فعل اور 'جانا' [ماضی صیغہ = گیا] امدادی فعل مشترک ہے۔ صرف ایک لفظ کا فرق ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> اُن ہزاروں افعال کو دیکھ کر جو ہندی اور اُردو میں یکساں طور پر استعمال ہوتے ہیں، یہ ایمان لانا پڑتا ہے کہ ہندی اور اُردو دو جڑواں بہنیں ہیں جو آزادانہ طور پر ارتقا پذیر ہیں، لیکن دونوں کی ریڑھ کی ہڈی غیر مرئی طور پر ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہے۔[۸]

- اُردو اور ہندی کے مشترک افعال میں کھانا، پینا، سونا، آنا، جانا، رونا، دھونا، گانا، رہنا، اٹھنا، بیٹھنا، لینا، دینا، گرنا، جڑنا، ہٹنا، مرنا، جینا، بڑھنا، چڑھنا، سننا، لڑنا، سینا، پڑھنا، لکھنا وغیرہ ایسے بیسیوں افعال کی فہرست ترتیب دی جاسکتی ہے۔

- اُردو اور ہندی کے مرکب افعال بھی جن کی حیثیت محاوروں کی ہے دونوں زبانوں میں یکساں طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ مرکب افعال عموماً دو طرح سے بنتے ہیں: ایک اصل فعل کے ساتھ امدادی فعل کے استعمال سے اور دوسرے اصل فعل کو اسم یا اسمِ صفت کے ساتھ ملاکر استعمال کرنے سے۔ دونوں طریقوں سے بننے والے مرکب افعال کی حیثیت محاورے کی بھی ہوتی ہے۔ اُردو اور ہندی میں متعدد مرکب افعال مشترک ہیں۔ اصل فعل کے ساتھ امدادی فعل کے استعمال سے بننے والے مشترک مرکب افعال کی چند مثالیں دیکھیے: توڑ دینا، موڑ لینا، جوڑ لینا، کھاجانا، پی جانا، رولینا، دھولینا، مار دینا، گر پڑنا، پڑھ لینا، چڑھ جانا، کھو جانا، گھس جانا، ڈر جانا وغیرہ۔ اسی طرح فعل کے اسم یا اسمِ صفت

کے ساتھ استعمال سے بننے والے مرکب افعال کی چند مثالیں ملاحظہ کریں: بات بنانا، بات کاٹنا، بات ٹالنا، بات پوچھنا، ٹھکانے لگانا، ٹھوکر مارنا، ٹھوکر کھانا، ٹھوکر لگانا، دل لگانا، دل دینا، کام کرنا، کام بنانا، کام بگاڑنا، کام پڑنا، کام ہونا، کان دھرنا، کان لگانا، کان پکڑنا، کان کھڑے ہونا، منہ بنانا، منہ پھیرنا، منہ مارنا، منہ توڑنا، کھرا ہونا، چست ہونا، ڈھیلا پڑنا، کمزور ہونا وغیرہ۔

- کچھ مفرد اور مرکب افعال ایسے بھی ہیں جو دراصل عربی اور فارسی اسم یا اسمِ صفت کو 'ہندیا' کر یا ہندی مصادر کے ساتھ استعمال کر کے بنائے گئے ہیں اور اُردو اور ہندی میں یکساں طور پر مستعمل ہیں جیسے کہ فرمانا، شرمانا، دفنانا، ستانا، خرچنا، بخشنا، آزمانا اور بدلا دینا، انتقام لینا، رنگ جانا، گذر جانا، فریب دینا، فریب کھانا، طبیعت بگڑنا، طبیعت مچلنا، قسم دینا، قسم کھانا، قسم اُٹھانا، باز آنا، باز رکھنا، پیش آنا، شروع کرنا، علاج کرنا، یقین کرنا، جمع کرنا، مشہور کرنا، روشن کرنا وغیرہ۔

- ہندی الاصل الفاظ کے ساتھ بھی سادہ مصدر لگا کر کچھ ایسے افعال بنائے جاتے ہیں جو دونوں زبانوں میں یکساں طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ جیسے کہ رکھوالی کرنا، ادھار دینا، جھوٹ بولنا، پوجا کرنا، چھلانگ مارنا، جوت جگانا وغیرہ۔

اُردو اور ہندی کی وحدت کا اظہار مشترک ضمیروں میں بھی ہوتا ہے۔ ضمیر سے مراد ایسے الفاظ ہیں جو بجائے اسم کے استعمال ہوں۔ عبارت میں جو اسم پہلے آ چکے ہوں انھیں بار بار دہرانے کے بجائے ضمیر سے کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً دو جملوں ''علی نے احمد کو مارا اور اُسے کمرے میں بند کر دیا'' اور ''مجھے اپنے بیٹے سے پیار ہے اور میں اُس کے لیے بہت کچھ کرنا چاہتا ہوں'' میں 'اُسے'، 'مجھے'، 'میں' اور 'اُس' ضمائر ہیں۔ اسی طرح ان ہندی جملوں 'راہل نے جس کے پریم میں جان دی اُسے کھبر (خبر) بھی نہیں' اور 'آدِتی نے جیون بھر اپنے پِتا کے نیم نہ توڑے کیونکہ اُسے وہ سچے دکھائی دیئے' میں 'جس'، 'اُسے'، اور 'وہ' ضمیریں ہیں۔ اُردو اور ہندی میں استعمال کے وقت کچھ ضمیروں میں صوتی تبدیلیاں آ جاتی ہیں لیکن ان کے معنی تبدیل نہیں ہوتے۔ ضمیروں کی مختلف اقسام میں شخصی، موصولہ، استفہامیہ اور تنکیر وغیرہ شامل ہیں۔

- اُردو اور ہندی کی مشترک شخصی ضمیروں کی تین اقسام متکلم، مخاطب اور غائب ہیں جن کی

واحد اور جمع صورتوں میں: میں، ہم، مجھے، مجھ کو، ہمیں، ہم کو، میرا، ہمارا، تو، تم، تجھے، تجھ کو، تمھیں، تم کو، تیرا، تمھارا، وہ، اُسے، اُس کو، انھیں، اُن کو، اُس کا، اُن کا، اُس نے، انھوں نے، اُس سے، اُن سے، تم سے، مجھ سے، اپنا، اپنی، اپنے، اپنوں، آپ، تیرے سے، میرے سے، اپنے سے، ہم سے وغیرہ شامل ہیں۔

- موصولہ ضمیروں کی اُردو اور ہندی میں مشترک مثالیں جو، جس نے، جنھوں نے، جس کو، جسے، جن کو، جس کا، جس کے، جن کا، جن کے، جن کی، جون سا، جون سی، جون سے وغیرہ شامل ہیں۔

- کچھ استفہامیہ ضمیریں بھی اُردو اور ہندی میں یکساں طور پر استعمال ہوتی ہیں جن میں کون، کس نے، کنھوں نے، کسے، کس کو، کن کو، کن کے، کس کے، کس کا، کن کا، کس کس، کن کن، کیا کیا، کون کون وغیرہ شامل ہیں۔

-ضمیر تنکیر میں کوئی، کچھ، کسی، کوئی کوئی، کچھ کچھ، کسی کسی شامل ہیں اور یہ بھی دوسری ضمیروں کی طرح اُردو اور ہندی میں قواعدی یکسانیت کی دلیل ہیں۔

ضمیروں کے بعد حروف کو لیتے ہیں۔ یہ ایسے مستقل الفاظ ہوتے ہیں جو تنہا لکھنے یا بولنے سے کوئی معنی نہیں دیتے لیکن ان کی مدد سے مختلف کلمے اور جملے بامعنی صورت اختیار کرتے ہیں، مثلاً 'نے'، 'کو' اور 'سے' وغیرہ۔ ان کی مدد کے بغیر جملہ بامعنی نہیں ہوتا جیسے ''اسلم نے اکرم کو مارا'' اور ''راہل نے اپنے پِتا سے کہا'' میں سے اگر 'نے'، 'کو' اور 'سے' نکال دیا جائے تو یہ جملے ''اسلم اکرم مارا'' اور ''راہل اپنے پتا کہا'' رہ جائیں گے جن کا کوئی واضح مفہوم نہیں ہوگا۔ اُردو اور ہندی میں عموماً حروف کا استعمال یکساں طور پر ہوتا ہے۔ حروف کی اقسام میں حروفِ ربط، حروفِ عطف، حروفِ تخصیص اور حروفِ فجائیہ اور ندائیہ وغیرہ شامل ہیں۔

- حروفِ ربط دو لفظوں میں رابطہ ظاہر کرتے ہیں مثلاً نے، کو، کا، کے، کی، سے، میں، تک، پر، تئیں، اوپر، نیچے، آگے، پیچھے، سامنے، پاس، سامنے وغیرہ۔ ان میں نسبتاً مختصر حروف اپنی اصل میں سنسکرت کے مکمل الفاظ تھے۔ زمانے کی گذران اور تصرفات سے پراکرتوں میں کچھ فرق کے ساتھ بولے جاتے رہے اور پھر جدید زبانوں بالخصوص اُردو اور ہندی کا حصہ بھی بنے۔

- حروفِ عطف پر فارسی کے اثرات زیادہ نظر آتے ہیں لیکن ان کا استعمال ہندی اور اردو دونوں زبانوں میں ہو رہا ہے۔ یہ دراصل دو لفظوں کو ایک حالت میں لانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ ان میں اور، یا، کہ، خواہ، چاہے، نہ، پر، لیکن، بلکہ، مگر، اگر، جو، ورنہ، سو، کیونکہ، اس لیے وغیرہ شامل ہیں۔

- حروفِ تخصیص کو حروفِ حصریہ بھی کہتے ہیں کیونکہ یہ کسی اسم یا فعل کے ساتھ آتے ہیں تو اُس کا احاطہ یا گھیراؤ کر کے خصوصیت پیدا کرتے ہیں۔ ان میں ہی، تو، بھی اور ہر وغیرہ شامل ہیں۔ حروفِ تخصیص بسا اوقات کسی اسم یا ضمیر کے ساتھ مل کر مرکب الفاظ بھی بناتے ہیں جیسے تجھ+ہی سے تجھی، مجھ+ہی سے مجھی، اسی طرح تمھی، وہی، جبھی، ابھی، تبھی، سبھی، جونہی، یونہی، یہی وغیرہ۔ حروف تخصیص کا استعمال بھی دونوں زبانوں میں یکساں طور پر ہوتا ہے۔

- حروفِ فجائیہ کا استعمال کسی جذبے کے اظہار کے لیے اور حروفِ ندائیہ کا استعمال مخاطب کرنے کے لیے ہوتا ہے۔ ان دونوں اقسام کے اُردو اور ہندی مشترک حروف میں اوہو، ہائے ہائے، آہا، واہ واہ، اُف، افسوس، توبہ توبہ، چھی چھی، خبردار، دُر، دُر، اے، ارے، اوئے، ابے، او، بے او، اجی وغیرہ شامل ہیں۔

....

نحوی وحدت پر نظر ڈالنے سے پہلے اُردو اور ہندی کی لفظیات کی بات ہو جائے۔ بنیادی لفظیات کی ایک طویل فہرست اُردو اور ہندی کا مشترک سرمایہ ہے۔ سب سے پہلے تمیزی الفاظ کی مختلف اقسام دیکھیے جو افعال یا اسماے صفات کے ساتھ آنے سے اُن کی حالت تبدیل کر دیتے ہیں۔

- کچھ الفاظ سے زمانہ یا وقت ظاہر کیا جاتا ہے۔ ان میں اب، جب، کب، تب اور ان کی تصریفی صورتیں ابھی، جبھی، کبھی، تبھی، آج، کل، پرسوں، ترسوں، پہلے، بعد، جلد ہی، پھر وغیرہ شامل ہیں۔

- کچھ الفاظ مقام اور سمت کے اظہار کے لیے استعمال ہوتے ہیں جیسے کہ یہاں، وہاں، جہاں، کہاں، پرے، پاس، آس پاس، اوپر نیچے، اندر، کدھر، جدھر، اِدھر، اُدھر وغیرہ۔

- کچھ الفاظ طور یا طریقے کو ظاہر کرتے ہیں مثلاً ایسے، جیسے، ویسے، تیسے، کیسے، ہولے، دھیرے، جھٹ، جھٹ پٹ، تھوڑا، زیادہ، یوں، جوں، کیوں، مطلب، یعنی وغیرہ۔

- کچھ الفاظ تعداد یا مقدار ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں جیسے کہ اتنا، جتنا، کتنا، ایک بار، دو بار، بار بار وغیرہ۔

- ان کے علاوہ مختصر جواب کے لیے کچھ الفاظ جیسے کہ جی، نہیں، اچھا، تو، پھر، شاید، جی ہاں، جی نہیں وغیرہ اور جب کبھی، جہاں کہیں، جہاں جہاں، وہاں وہاں، کبھی نہ کبھی، نت نت، گھڑی گھڑی، جوں جوں وغیرہ ایسے کچھ مرکب تمیزی الفاظ بھی اُردو اور ہندی کا مشترک سرمایہ ہیں۔

اُردو اور ہندی کی بنیادی لفظیات کا مندرجہ ذیل مشترک ذخیرہ بھی ملاحظہ کریں:

- رشتوں کے نام: ماں، باپ، بہن، بھائی، بیٹا، بیٹی، تایا، تائی، پھوپھی، پھوپھا، ماما، مامی، دادا، دادی، نانا، نانی، بھابھی، سالا، دیور، دیورانی، جیٹھ، جیٹھانی، سمدھی، سمدھن وغیرہ۔

- اعضاے جسمانی کے نام: سر، ماتھا، آنکھ، ناک، کان، منہ، ہونٹ، گال، گردن، ہاتھ، پاؤں، پیٹ، دل، جگر، چھاتی، گھٹنا، ایڑی، بانہیں، ٹانگیں، ناخن، بال، انگلی، انگوٹھا، ٹھوڑی، کندھا، ران، پنڈلی، کمر، پیٹھ، گردہ وغیرہ۔

- بعض آوازوں کے مخصوص الفاظ: کھسر پھسر، میاؤں میاؤں، کائیں کائیں، چوں چوں، دھاڑ دھاڑ، میں میں، بجلی کا کڑکنا، مینڈک کا ٹرانا، کتے کا بھونکنا وغیرہ۔

- جانوروں کے نام: گائے، بھینس، بکری، کتا، بلی، مرغی، کوا، اونٹ، شیر، ہاتھی، گھوڑا، کوئل، چڑیا، طوطا، مینڈک، بندر، مور، مکھی، مچھر، سانڈ، گدھا، بچھڑا، پلا، مینا، چوزہ، سنپولیا وغیرہ۔

- کچھ جگہوں کے نام: گھر، محل، کٹیا، گھونسلا، تھانہ، جیل، قید خانہ، جھونپڑی، چھاؤنی، چوکی، سکول، کالج، یونی ورسٹی، خانقاہ، درگاہ، سڑک، گلی، اڈہ، چکلہ، ایئرپورٹ، ریلوے اسٹیشن وغیرہ۔

- کھانے، مٹھائیوں، پھلوں، سبزیوں، مصالحوں (مسالوں) کے نام: بریانی، پلاؤ، کوفتہ، دال، نہاری، شوربا، چاول، روٹی، نان، حلوہ، کھیر، برفی، گلاب جامن، جلیبی، لڈو، فالودہ، بادام، اخروٹ، انار، انگور، کیلا، سیب، بھنڈی، گاجر، مولی، آلو، پیاز، ادرک، لہسن، ٹماٹر، نمک، مرچ، ہلدی، دھنیا، پودینہ وغیرہ۔

- بہت سی گالیاں جو قدرتی طور پر منہ سے نکلتی ہیں یا شعوری طور پر دی جاتی ہیں اُردو اور ہندی بول چال میں مشترک ہیں مثلاً سالا، حرامی، کمینا، حرام خور وغیرہ۔

اُردو اور ہندی کے مشترک مشتق الفاظ میں ایسے فعلی مادوں کی تعداد کافی زیادہ ملتی ہے جو اسماے کیفیت کا کام بھی دیتے ہیں مثلاً آ، جا، کھا، پی، اُٹھ، بیٹھ، لکھ، پڑھ ،ہار، جیت، روک، ٹوک، لوٹ، مار، رُک، دوڑ، مل، اچھل، کود، اتر، بیٹھ، کھڑ، مر، لکھ، پڑھ وغیرہ۔ اسی طرح کچھ فعلی مادوں کے آخر میں مختلف حروف مثلاً ا، ن، اَن، ئی، اَئی، وٹ، ہٹ، اَٹ وغیرہ لگا کر الفاظ بنانے کا رجحان بھی دونوں زبانوں میں پایا جاتا ہے، مثلاً روکا، ٹوکا، پکڑا، جھگڑا، پیٹا، مارا وغیرہ — چلن، ملن، جلن، مرن، جھکڑن وغیرہ — اُٹھان، لگان، اُڑان، گران وغیرہ — سنائی، دکھائی، گرائی، لڑائی، دبائی، چرائی، جمائی وغیرہ — گھبراہٹ، لگاوٹ، بناوٹ، رکاوٹ، لکھاوٹ، ملاوٹ، سجاوٹ، جگمگاہٹ وغیرہ۔

اس کے علاوہ ایسے مرکب الفاظ/ تراکیب بھی دونوں زبانوں میں مستعمل ہیں جو خالص ہندی لفظوں کے آپسی ملاپ اور خالص عربی اور فارسی لفظوں کے آپسی ملاپ سے بنے ہوں۔ مندرجہ ذیل چند مثالیں دیکھیے جن میں مرکبات ایک ایسی اور دومختلف زبانوں کے لفظوں سے مل کر بنے ہوں:

- ہندی الفاظ کے باہمی ملاپ سے بننے والے مرکبات جیسے کہ: رام کہانی، باگ ڈور، من چلا، چاندنی رات، چڑیا گھر، اندھیر کھاتا، آپ بیتی، بن بلائے، جنم دن، سہاگ رات، پن چکی، چاند گہن، سورج مکھی، دھوبی گھاٹ، تاک جھانک، ٹوٹ پھوٹ، کھیل کود، کھینچا تانی، ان پڑھ، چھین چھبیلا، پن گھٹ، پھلنا پھولنا، اٹھنا بیٹھنا، سماج سیوک، مٹھاس بھرا، سیدھے سبھاؤ اور روک تھام وغیرہ۔

- ہندی اور فارسی الفاظ کے ملاپ سے بننے والے مرکبات جیسے کہ: راج دربار، سرکار راج، منہ زور، چٹھی رساں، کوڑھ مغز، سدا بہار، دل لگی، گھر آباد، چھاپہ خانہ، بھوک افلاس، جمع خرچ، ٹھنڈی آہ، شام سویر، سیدھی نظر، سیرابِ من، سہاگ سیج اور ہزار دکھ وغیرہ۔

- ہندی اور عربی الفاظ کے باہمی ملاپ سے بننے والے مرکبات جیسے کہ: عجائب گھر، عجیب لوگ، مہا قانون، چونچلا، ادھیڑ عمر، ٹھیٹھ الفاظ، اصلی مورت، بھنگی محلّہ، نصف ملاپ، ضبط ٹوٹنا، قلم اُٹھانا، ساکھ مجروح ہونا، اصل روگ، بھگت قبیلہ، سباس فضا، نقلی چھری، پنچ فیصلہ اور نیک گھڑی وغیرہ۔

ان کے علاوہ بہت سے ایسے الفاظ بھی جو خالصتاً عربی اور فارسی الفاظ کا مرکب ہوتے ہیں دونوں زبانوں کی بول چال میں مستعمل ہیں مثلاً عمر قید، بلند حوصلہ، زبردست، فوری فیصلہ، نیک سیرت، خوب صورت، ذات برادری، سرکاری مہمان، مہمانِ خصوصی، درازقد وغیرہ۔

ہزاروں ایسے غیر مرکب الفاظ بھی اُردو اور ہندی کا مشترک سرمایہ ہیں جو دراصل سنسکرت، عربی یا فارسی زبانوں سے اشتقاق رکھتے ہیں۔ اختصار کے پیشِ نظر صرف چند مروجہ الفاظ کی مثالیں ملاحظہ کریں :

آس، آن، آلس، آکاش، آدرش، آپ، آپس، آری، آڑ، آسرا، آمنا، آلسی، آنچ، آنسو، آنگن، آہٹ، آفت، آخر، آدمی، اتفاق، اثر، اجازت، احتیاط، احسان، احساس، اب، ابال، امر، انگ، انت، ان، اداس، اگر، ادھر، اکٹھ، بوجھل، بھابی، بھاڑا، بھانجا، بھوسا، بھگوڑا، بھلائی، بھیڑ، بھیڑیا، بارش، بادشاہ، بازو، باغ، برادری، بازار، برباد، بہادر، بہانہ، بیاج، بیٹھک، پنتھ، پنکھ، پوجا، پروہت، پریم، پاپ، پردیس، پھل، پھیر، تاپ، تمیز، ترنگ، ثبوت، ثابت، جاہل، جائیداد، جذبہ، جمع، جبری، جرات، جنت، جہنم، حبشی، تھالی، تھپڑ، تھوک، تھن، ٹال، ٹھوکر، ٹھوکنا، ٹھیس، ٹھگ، ٹھمری، ٹھنڈ، جوتش، جوگی، جاتک، چرخہ، چالان، چال، چیخ، چیز، چستی، چلم، چمچ، چوکی، چہرہ، چوزہ، خوراک، خوشامد، خون، دالان، داماد، درخت، درست، درخواست، دستخط، ڈول، ڈھارس، ڈھال، ڈھب، ڈھکوس، ڈھیٹ، راکھ، رُت، رِیت، روٹی، سوال، سیاست، سہولت، شرارت، شراب، شریف، شرط، شریک، شک، شکل، شعلہ، صحت، صدمہ، صفائی، صندوق، صنم، صلح، طاقت، کاٹھ، کتھا، کٹھن، کھنڈ، کھانا، کھرچنا، کھڑکی، کھوج، کھیر، کھیل، گاڑھا، گالی، گاہک، گدھا، گنتی، گنڈاسا، گت، گنت، گنتی، گھات، گوتم، گویا، گیت، گھور، گھاس، سنیاسی، سنگرام، سماج، سدھ، سنسار، سکھ، شاستر، شرم، شودر، شلوک، شدھ، ملاقات، ملزم، مناسب، نتیجہ، نعرہ، نہایت، نفرت، نقل، نسل، نصیحت، نصیب، کاش، مکھن، مکھڑا، مکھی، ملاپ، ملن، منگنی، موڑ، مہنگا، ناگ، ناچ، نال، نتھ، نیل، نوچ، نازک، نزاکت، ناجائز، نزدیک، نمائش، نگرانی، نگاہ، نوکر، نوجوان، ورنہ، ویران، ہرگز، ہزار، ہوشیار، ہمیشہ، ہندوستان، ہنگامہ، یادداشت، یادگار وغیرہ۔

ان میں سے بہت کم الفاظ کو 'بنیادی لغت' کا حصہ کہا جاسکتا ہے لیکن ان کا استعمال ہر سطح پر

نظر آتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کچھ عربی فارسی آوازیں جو ہندی میں نہیں ہیں اُن کی جگہ دوسری آوازیں مستعمل ہیں جیسے کہ مزدور، زمانہ اور نازک کو مجدور، جمانہ اور ناجک اور فیصلہ کو پھیسلہ اور خالی کو کھالی بولنااور لکھنا لیکن یہ مسئلہ صوتیات کی بحث سے تعلق رکھتا ہے۔ مندرجہ بالا تمام الفاظ خواہ سنسکرت الاصل ہوں یا اپنے مادے عربی اور فارسی کے رکھتے ہوں اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ آج اُردو اور ہندی دونوں زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ اُردو دانشوروں کی نسبت دخیل الفاظ سے ابکائی زیادہ تر ہندی دانشوروں کو آتی ہے۔ اردو کے محققین اس بات کو کھلے دل سے تسلیم کرتے ہیں کہ اُردو زبان میں عربی اور فارسی سے کہیں زیادہ ہندی الفاظ شامل ہیں۔ مرزا خلیل احمد بیگ لکھتے ہیں:

> اُردو میں تقریباً ۸۰ فی صد الفاظ سنسکرت اور پراکرت نژاد (=تت سم اور تدبھو) ہیں اور اس زبان میں ان کی حیثیت ناگزیر ہے ...... اُردو میں ایسے بے شمار جملے ترتیب دیے جا سکتے ہیں اور ایسے لاتعداد اشعار موزوں کیے جا سکتے ہیں جن میں ایک بھی عربی فارسی لفظ استعمال نہ ہوا ہو، لیکن اُردو کا کوئی جملہ یا شعر ہند آریائی (ہندی الاصل) الفاظ وقواعد کے بغیر تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔[۹]

عبدالستار دلوی لکھتے ہیں:

> [اُردو والے] سنسکرت سے پرے رہ بھی کیسے سکتے ہیں، اُردو سنسکرت کی بیٹی، اس کی صوتیات اس کے تابع، اس کی قواعد کی بنیاد کا پتھر سنسکرت، ذخیرۂ الفاظ یا شبد بھنڈار کا نصف سے زیادہ حصہ سنسکرت کی دین۔[۱۰]

ڈاکٹر عبدالودود لکھتے ہیں:

> اُردواور ہندی کا رشتہ اتنا گہرا ہے کہ اُردو میں مستعمل ہندی الفاظ کی فہرست تیار کرنا ممکن نہیں۔ اُردو کا سرمایۂ الفاظ کھڑی بولی اور سنسکرت کے ساتھ ساتھ غیر ملکی الفاظ پر مشتمل ہے ...... اُردو میں ہندی الفاظ کی کبھی آمیزش ہوئی اور کبھی بہت سے ہندی الفاظ متروک قرار دیے گئے۔ لیکن اُردو کا دامن کبھی بھی ہندی الفاظ سے خالی نہ رہا۔[۱۱]

مندرجہ بالا اقتباسات میں سے پہلے دو ڈاکٹر گیان چند جین کی کتاب ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب میں درج اس خیال کے جواب میں لکھے گئے ہیں کہ اُردو کا مزاج علاحدگی پسند

ہے اور یہ سنسکرت سے فاصلہ برقرار رکھنا چاہتی ہے، حال آنکہ متذکرہ کتاب میں ہی انھوں نے اُردو کی اخذ و قبول کی صلاحیت کا اعتراف بھی کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> میں ہندی والوں کی اس ذہنیت کی مذمت کرتا ہوں جو اسکول، کالج، انجینئر، ٹیلیفون جیسے عام فہم انگریزی الفاظ کی جگہ وِدیالے، مہا وِدیالے، ابھینتا، دور بھاش جیسے ترجمے کر رہی ہے۔ امرت رائے نے ہندی کو تنبیہ کی تھی کہ وہ عربی فارسی الفاظ خارج نہ کرے، میں اس سے آگے بڑھ کے کہتا ہوں کہ عربی فارسی الفاظ خارج نہ کرے اور جہاں دیسی ماخذ سے عام فہم لفظ نہ ملے وہاں عام استعمال کا انگریزی لفظ لے لے۔ اردو میں اخذ و قبول کی بے حد صلاحیت ہے۔ وہ انگریزی الفاظ کو بے تامل قبول کر لیتی ہے۔ ہندی کی یہی کمزوری ہے کہ وہ ایسا نہیں کر پاتی۔[۱۲]

ہندی کو عربی اور فارسی الفاظ خارج نہ کرنے کی تنبیہ اس زبان میں عربی اور فارسی الفاظ کا وسیع ذخیرہ موجود ہونے کا اعتراف بھی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ ایک طرف یہ تو قبول کیا جاتا ہے کہ جو مسلمان حملہ آور باہر سے ہندوستان آئے وہ یہاں کی قومیت کا حصہ بن گئے اور اُن کی آئندہ نسلیں ترکی، ایرانی یا عرب نہیں بلکہ ہندوستانی تھیں لیکن یہ تسلیم نہیں کیا جاتا کہ وہ مسلمان جو زبانیں بولتے آئے وہ بھی ہندیائی گئیں اور ان زبانوں کے الفاظ ہمیشہ کے لیے ہندی کا اس طرح حصہ بن گئے کہ بدیسی نہ رہے۔ ہندی کے علم برداروں نے دیسی ماخذ کا مطلب ہمیشہ سنسکرت سمجھا اور خود گیان چندجین کے اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ سکول کا ترجمہ 'مدرسہ' کے بجائے 'وِدیالے' کیاجاتا ہے۔ گو کہ اُردو میں 'مدرسہ' لفظ ایک مخصوص مذہبی تعلیمی ادارے کے معنی میں مستعمل ہے اور لفظ 'سکول' لغت کا باقاعدہ حصہ بن چکا ہے لیکن اس بات کا مقصد صرف یہ ہے کہ اُردو زبان نے جس طرح عربی اور فارسی کے ساتھ انگریزی الفاظ قبول کیے اسی طرح سیکڑوں سنسکرت الفاظ بھی ہندی الاصل یا ہندی تہذیب کے نمائندہ ہونے کے باوجود اپنائے۔ گذشتہ صفحات پر درج سنسکرت اور پراکرت الفاظ کی فہرستیں ایسے مستعمل اور عام فہم الفاظ کا نمونہ ہیں۔ سید احمد دہلوی نے فرہنگِ آصفیہ ترتیب دیتے ہوئے بتایا کہ اُردو زبان کے ۵۴۰۰۹ الفاظ میں ہندی کے (بشمول پنجابی اور پوربی زبانیں) ۲۱۶۴۴ الفاظ اور سنسکرت کے (تت سم) ۵۵۴ الفاظ شامل ہیں، اُردو میں شامل عربی الفاظ کی تعداد ۷۵۸۴ اور فارسی الفاظ کی تعداد

۶۰۴۱ ہے۔[۱۳] گویا سید احمد دہلوی کے زمانے تک عربی اور فارسی کے الفاظ کل ملا کر بھی ہندی الفاظ سے بہت کم تھے اور آج اس لغت کی ترتیب کو ایک صدی سے زیادہ کا عرصہ بیت چکا ہے اور اُردو اور ہندی دونوں زبانوں کا دامن بہت وسیع بھی ہو چکا ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی سے فاصلے سمٹ چکے ہیں۔ صرف زمینی فاصلے نہیں سمٹے بلکہ زبانیں بھی ایک دوسرے کے بہت قریب آئی ہیں۔ اُردو اور ہندی کے کچھ بنیاد پرست عناصر نے انھیں تہذیبی بنیادوں پر تقسیم کیا اور تفاوت نمایاں کرنے کی کوششیں ہمیشہ جاری رکھیں لیکن ان زبانوں کے مشترک سرمایے کو کوئی بھی تقسیم نہیں کرسکا بلکہ نوآبادیاتی اثرات سے انگریزی الفاظ کے استعمال کا رجحان بھی اس مشترک ذخیرے میں مسلسل اضافے کا باعث بنا ہے۔

ڈاکٹر رام آسرنے اپنی کتاب اُردو اور ہندی کا لسانیاتی رشتہ میں دونوں زبانوں کی مشترک قواعدی خصوصیات کے ساتھ ایسے سیکڑوں عربی، فارسی اور سنسکرت الفاظ کی فہرستیں ترتیب دی ہیں جو اردو اور ہندی کا مشترک سرمایہ ہیں۔ ایسے الفاظ کے استعمال کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں :

> جب عربی اور فارسی نے ہندوستان میں قدم رکھا تو ان دونوں زبانوں کے بہت سے الفاظ یہاں کی بھاشا میں بھی ملتے گئے۔ رفتہ رفتہ وہ اس قدر ہر دل عزیز ہوئے کہ کچھ ہی عرصہ میں ان کی اجنبیت جاتی رہی، روزمرہ کے استعمال نے انھیں ایسا عام فہم بنا دیا کہ آج ہندی کے پاس ایسے عربی اور فارسی الفاظ کے تت سم ڈھونڈ نکالنا مشکل ہے۔ ممکن ہے کسی زمانے میں ہندوستانی زبان میں ان الفاظ کے نعم البدل موجود رہے ہوں جنھیں عربی فارسی الفاظ کی شیرینی نے مروجہ زبان کے میدان سے باہر دھکیل دیا یا یہ بھی ممکن ہے کہ ایسی چیزیں جو ان الفاظ سے مراد لی جاتی ہیں وہ اس ملک میں داخل ہی مسلمانوں کے ساتھ ہوئی ہوں ...... تکیہ کو اہل سنسکرت 'اپدھان' کہتے تھے لیکن موجودہ مروجہ زبان نے 'اپدھان' کا ایسا بائیکاٹ کیا کہ اب تکیہ ہی تکیہ موجود ہے، اسی طرح بندوق، بادام، ...... ملاح، پردہ، کاریگر جیسے سبھی الفاظ عربی فارسی کے ہیں۔ اب اگر انھیں ہندی سے نکالنے کی کوشش کی جائے تو ہندی کے پاس اس کے عام فہم نعم البدل نہیں مل سکیں گے۔ کچھ ایسے الفاظ جن کے سنسکرت تت سم ہیں بھی لیکن عوام ان دیسی الفاظ کی بجائے بدیسی الفاظ کا استعمال ہی زیادہ پسند کرتے ہیں۔[۱۴]

اس اقتباس میں دو باتیں نہایت اہم ہیں۔ پہلی یہ کہ بہت سی چیزیں بدیسی مسلمانوں کے ساتھ ہندوستان میں آئیں سو یہ کیسے ممکن ہے کہ اُن کے متبادل الفاظ دیسی سنسکرت یا پراکرت میں پہلے سے موجود ہوتے، ٹھیک اُسی طرح جیسے انگریزوں کے ساتھ بہت سی روزمرہ استعمال کی چیزیں ہندوستان میں آئیں تو اُن کے وہی انگریزی نام یہاں کی زبانوں کا حصہ بن گئے جیسے کہ 'موٹر'، 'مشین' اور 'ریل'۔ ان کا سنسکرت یا عربی فارسی متبادل کیسے موجود ہوتا۔ دوسری اہم بات یہ کہ بہت سی اشیا کے برسوں بعد متبادل (دیسی) نام گھڑ تو لیے گئے لیکن وہ رواج نہ پا سکے کہ اصل نام یا اصل الفاظ زیادہ عام فہم بن چکے تھے۔ یہ صرف عربی فارسی کے سنسکرت متبادل الفاظ کے ساتھ ہی نہیں ہوا بلکہ انگریزی کی کئی نسبتاً تازہ مثالیں سامنے ہیں۔عبدالستار دلوی نے اپنی کتاب دو زبانیں، دو ادب میں متذکرہ بحث پر صادر آنے والی ایک تمثیل بیان کی ہے جو بمبئی کے سابق گورنر سرگرجا شنکر واجپائی (۱۸۹۱ء-۱۹۵۴ء) نے اپنی ایک تقریر میں سنائی تھی، ملاحظہ کریں:

> دو انگریز افسر اپنی اُردو دانی کا مظاہرہ کر رہے تھے۔ ایک نے پلیٹ (plate) اٹھائی اور کہا کہ یہ طشتری ہے۔ دوسرے نے کہا یہ 'رکابی' ہے۔ اس اختلاف کو دُور کرنے کے لیے بیرے کو بلایا اور پوچھا کہ وہ اسے کیا کہتا ہے، بیرے نے جواب دیا "صاحب ہم تو اسے پلیٹ (plate) کہتے ہیں۔[۱۵]

گویا بسا اوقات بدیسی الفاظ کے متبادلات موجود ہونے کے باوجود ان کا استعمال نہیں کیا جاتا کہ وہ مشکل پیدا کرتے ہیں۔ ہندی میں عربی اور فارسی الفاظ کو سنسکرت الفاظ کے ساتھ تبدیل کرنے کے عمل سے زبان میں ایسی ہی اجنبیت پیدا ہوئی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سنسکرت زدہ ہندی صرف ادبی زبان ہی رہی اور بول چال کے لیے مقبول نہ ہوسکی۔ ادبی زبان کا معاملہ الگ ہے۔ ادبی اُردو اور ادبی ہندی میں بلاشبہ آج بھی بہت واضح فرق نظر آتا ہے۔ گیان چند جین نے ایسے کئی واقعات ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب میں درج کیے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ وہ ہندی کو سنسکرت زدہ کرنے کے خلاف تھے۔ لکھتے ہیں:

> اس [ہندی] نے ستم یہ کیا کہ غیر ادبی استعمال میں بھی عربی فارسی الفاظ کو نکال کر مشکل سنسکرت کے الفاظ کا سہارا لیتی ہے۔ جموں میں رہتے ہوئے ایک بار مجھے وکرم

یونی ورسٹی، اجین سے ایم اے اُردو کا پرچہ بنانے کی پیش کش ہندی میں لکھ کر آئی۔ مطبوعہ چٹھی اتنی سنسکرت زدہ تھی کہ میں نے یہ لکھ کر واپس کر دی کہ انگریزی میں لکھیے کہ آپ کیا چاہتے ہیں۔ الٰہ آباد کے قیام میں ایک بار یو پی آواس وِکاس پریشد (ہاؤسنگ بورڈ) کا ایک پمفلٹ اور فارم منگایا کہ کہیں کوئی مکان یا زمین لینے کا ڈول ڈالوں۔ عوامی رابطے کا پمفلٹ اتنی ثقیل ہندی میں تھا جیسے ہندی میں نہ ہو، سنسکرت میں ہو (ڈاکٹر رگھوویر سے تیار کرایا ہوگا) میری بیوی ہندی کی ایم اے ہیں۔ ہم دونوں مل کر پمفلٹ میں سر ٹکرایا کیے، لیکن ضروری جملوں کا مفہوم نہ سمجھ سکے۔ مارچ ۱۹۸۷ء میں حیدر آباد سنٹرل یونی ورسٹی میں ہندی ڈیپارٹمنٹ نے ایک سیمی نار کیا۔ اس کے پروگرام میں لکھا تھا 'ادھشٹھا تامانو کی سنکائے' صدارت کریں گے۔ میں نے زندگی میں پہلی بار یہ فقرہ سنا۔ چونکہ اس کے آگے پروفیسر موصوف کا نام بھی لکھا تھا اس سے اندازہ لگایا کہ یہ ''ڈین اسکول آف ہیومین ٹیز' کا ترجمہ ہے ...... اگر مسلمان ایسی ہندی کو ہندوؤں کی تہذیبی جارحیت قرار دیں تو کیا غلط ہے۔[۱۶]

ہندی کا لفظیات کی سطح پر عربی فارسی سے اختلاط سنسکرت کی نسبت اس لیے فطری معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کے پس منظر میں وہ سات آٹھ صدیوں کا ارتقائی عمل ہے جو مسلم دورِ حکومت میں آگے بڑھا۔ جس طرح سنسکرت اور پراکرت کے وہ الفاظ جو اس دور میں زبان کا حصہ بنے، دخیل الفاظ نہیں سمجھے جاتے اسی طرح عربی اور فارسی کے ایسے الفاظ کو بھی دخیل کہنا درست نہیں ہوگا جو ارتقائی عمل میں زبان کا حصہ بنے۔ البتہ وہ الفاظ جنھیں شعوری طور پر زبان میں گھسانے کی کوشش کی گئی یا کسی مستعمل لفظ کے متبادل کے طور پر اختیار کیا گیا ضرور دخیل ہیں۔ مثال کے طور پر ایک طرف تحسینؔ کی نــو طرزِ مرصع یا سرورؔ کی فسانۂ عجائب یا مظہرؔ، حاتمؔ اور ناسخؔ کی شاعری کو دخیل الفاظ پر مبنی تخلیقات کہا جا سکتا ہے تو دوسری طرف للو لال کوی کی پریم ساگر سے لے کر بھارتیندو ہریش چندر کے ساتھیوں کی تخلیقات تک، سبھی اس کا نمونہ ہیں۔ اسی طرح پاکستان کے سرکاری ریڈیو اسٹیشن یا ٹیلی ویژن سے نشر ہونے والی خبروں کی زبان اور ہندوستان کے سرکاری ریڈیو اسٹیشن یا ٹیلی ویژن کی زبان بھی پوری طرح عام بول چال کا نمونہ نہیں ہوتی۔ ہندی بولنے والا عام آدمی مظہرؔ جان جاناں کی زبان سنتے ہی اسے اُردو کہے گا اور اُردو بولنے والا ایک عام آدمی بھارتیندو ہریش چندر کے ناٹکوں کی زبان سن کر فوراً اسے

ہندی کہے گا یہی حال اُردو اور ہندی میں نشر ہونے والی سرکاری خبروں کا ہوتا ہے لیکن سرحد کے دونوں اطراف کے ڈراموں، فلموں اور گیتوں کی زبان سن کر کوئی بھی اُردو یا ہندی بولنے والا فوری طور پر یہ نہیں بتا سکتا کہ یہ ہندی ہے یا اُردو۔ بھارت میں بے حد معروف ہونے والے نجی ٹی وی چینل کے ایک پروگرام ''کون بنے گا کروڑ پتی'' میں امیتابھ بچن اپنے مہمانوں سے جس زبان میں گفتگو کرتے ہیں یا سوال پوچھتے ہیں اُسے کوئی بھی عام بول چال کی ہندی نہیں کہہ سکتا۔ ٹھیک اسی طرح پاکستان کے نجی ٹی وی چینلوں پر روحانی یا مذہبی موضوعات پر جو پروگرام نشر ہوتے ہیں یا رمضان المبارک کی نشریات میں ہونے والی گفتگوؤں کی زبان بھی عام بول چال کی اُردو نہیں ہوتی۔ عام بول چال کی اُردو اور ہندی جو دونوں ملکوں کے مختلف شہروں، گلیوں اور محلوں میں بولی جاتی ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ رابطے کی زبان ہے، میں عربی اور فارسی الفاظ بھی برابر بولے جاتے ہیں اور سنسکرت اور پراکرت الفاظ بھی۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بہت دلچسپ نکتہ بیان کیا ہے کہ چلیے زبان کو تو تہذیبی بنیادوں پر آپ اپنے موافق مترادفات سے بدل لیں گے لیکن انسانی ناموں کا کیا کریں گے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

> فرض کیجیے عام لفظوں کو تو مترادفات کے ذریعے بدل بھی لیا جائے لیکن ناموں کا کیا کیجیے گا۔ بعض ناموں میں تو زبانوں کا سنجوگ عجیب وغریب شکلیں اختیار کرتا ہے، مثلاً بدھ یعنی گوتم بدھ کے مجسموں کی رعایت سے فارسی نے بدھ کو 'بت' بنا لیا۔ گورو تیغ بہادر کا نام کس نے نہیں سنا۔ نیپال کبھی مسلمانوں کے زیرنگیں نہیں رہا لیکن شمشیر جنگ رانا اور ببر جنگ رانا زبانوں کی آمیزش کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔ اسی طرح چودھری، کنور اور راجا کے القاب مسلمانوں کے ناموں کے ساتھ عام استعمال ہوتے ہیں۔ صاحب اور سردار ہندوؤں اور سکھوں کے ناموں کے جز ہیں۔ اور تو اور صاحب رام، مالک رام، حاکم رائے، نوبت رائے، خوشی چند، شادی لال، چمن لال، حضور سنگھ، گوربخش سنگھ، ذیل سنگھ، ہوشیار سنگھ، عجائب سنگھ، بختاور سنگھ جیسے نام ہندوؤں سکھوں میں عام طور پر سنائی دیتے ہیں جن میں عربی فارسی لفظوں کی بھرمار ہے۔ ان عناصر کے پیشِ نظر سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر اردو رسم الخط اور اس کی لفظیات بدیسی ہے اور یہ تمام اثرات بھی بدیسی ہیں، تو انھیں کیسے قبول کر لیا گیا۔ یہ حقیقت ہے کہ اگر ایسے تمام اثرات کو رد کر دیا جائے تو ہندوستان گیر حیثیت سے ہندی کا تصور کرنا بھی مشکل ہوگا۔[۱۷]

نارنگ صاحب نے اکثر غیر مسلموں کے ناموں کا ذکر کیا ہے، پاکستان اور ہندوستان میں بہت سے مسلمان گھرانوں میں بچوں کے نام آکاش، پوجا، کامنی، دیپ، گیت، رُوپ، مالا، پائیل، سورج، چاند، نرمل اور نروان ملتے ہیں جو خالصتاً ہندی الفاظ ہیں ۔

اپنی زبان کی ملک گیریت کے لیے ہی ہندی کے سچے دانشوروں نے عربی فارسی الفاظ سے مغائرت برتنے کی حوصلہ شکنی کی کیونکہ انھیں برابر احساس تھا کہ لفظوں کا یہ ذخیرہ اب ہماری ثقافت کا حصہ بن چکا ہے۔ اُردو کے مورخین لسانی عصبیت کا الزام اکثر بنارس کے ہندو زعما پر عائد کرتے ہیں لیکن انھی میں راجہ شیو پرساد ایسے دانشور بھی تھے جنھوں نے فارسی الفاظ کی حمایت کا علَم اُٹھا کر اپنے ساتھیوں کی مخالفت مول لیے رکھی۔ خود بھارتیندو ہریش چندر نے بھی کئی موقعوں پر یہ اعتراف کیا کہ ہندی سے عربی فارسی الفاظ کو مکمل طور پر خارج کرنا ممکن نہیں۔ اُردو والوں کے نزدیک ہندی کے سب سے بڑے علم بردار اور اُردو کے مخالف ٹھہرنے والے امرت رائے نے ہندی سے عربی فارسی الفاظ خارج نہ کرنے کا ہی نہیں کہا بلکہ ساتھ ہندی کو سنسکرت زدہ کرنے کی روش کو بھی غلط قرار دیا۔ *A House Divided: The Origin and Development of Hindi/Hindavi* کے آخر میں 'نتیجہ' لکھتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> Deliberate Sanskritization of the language is wrong, first and foremost, for the same reason that deliberate Persianization was; it is not backed up by the natural, living speech of the people. Persian and Arabic words and their derivatives have, in the past eight centuries or more, come to be an organic part of speech of the Hindi community. Therefore any attempt for whatever reason to discard them would not only impoverish the language but also make it artificial — in the same way as the rejection of Sanskrit words and their derivatives impoverishes modern

Urdu and makes it artificial.[15]

ترجمہ: زبان کو دانستہ طور پر سنسکرت زدہ کرنا غلط ہے۔ اس عمل کی مخالفت کی بڑی اور اہم وجہ وہی ہے جو زبان کو دانستہ طور پر فارسی زدہ کرنے کی تھی۔ لوگوں کی زندہ اور فطری زبان اس عمل کی حمایت نہیں کرتی۔ گذشتہ آٹھ صدیوں سے زائد عرصے میں عربی فارسی الفاظ اور اُن کے اشتقاق ہندی بولنے والوں کی گفتگو کا نامیاتی جز بن چکے ہیں پس اُنھیں کسی بھی وجہ سے ترک کرنے کی کوئی بھی کوشش زبان کو نہ صرف خستہ حال بلکہ مصنوعی بنا دے گی، بالکل اُسی طرح جیسے سنسکرت الفاظ اور اُن کے اشتقاق مسترد کرنا جدید اُردو زبان کو خستہ اور مصنوعی بنا رہا ہے۔

اُردو اور ہندی میں ثنویت دونوں زبانوں کے جدید رُوپ میں ظاہر ہوتی ہے وگرنہ امرت رائے کی اس بات میں بڑا وزن ہے کہ گذشتہ آٹھ صدیوں یا اس سے بھی زیادہ کا ارتقائی عمل فطری طور پر آگے بڑھتے ہوئے ان زبانوں کے الفاظ کو ہندی (کھڑی بولی/ہندوستانی) کا حصہ بنا رہا تھا۔ کہیں اصلاح کے نام پر تو کہیں نکھار اور جدت کے نام پر الفاظ کے ردّ وقبول سے ایک زبان کے حصے بخرے ہوئے۔ گویا اُردو اور ہندی کی وحدت کی بڑی دلیل مشترک قواعد اور لفظی اختلاط ہے تو ثنویت کا بڑا محرک تہذیبی وابستگی کے پردے میں لسانی انتہا پسندی۔

....

اُردو اور ہندی کی نحو کو بھی دیگر زبانوں کی نحو کی طرح دو حصوں میں تقسیم کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔ ایک: نحوِ تفصیلی (جس میں اجزائے کلام اور اُن کے تغیرات زیرِ بحث آتے ہیں) اور دوسرا: نحوِ ترکیبی (جس میں جملوں کی ساخت/ترکیب کا جائزہ لیا جاتا ہے)۔ نحوِ تفصیلی میں ہم جملے میں اسم، اسمِ صفت، ضمیر، مصادر اور حروفِ ربط وغیرہ کے استعمالات دیکھیں گے۔ نیز یہ بھی کوشش کی جائے گی کہ اُردو اور ہندی میں الفاظ کی سطح پر موجودہ ثنویت واضح رہے تاکہ قواعدی وحدت کا اندازہ بخوبی ہو سکے۔

- اُردو اور ہندی میں بہت سے ایسے مشترک اسما ہیں جو اصل میں واحد ہیں لیکن جملوں میں جمع استعمال ہوتے ہیں، مثلاً نصیب، کرتوت، دام اور درشن وغیرہ۔ اسی طرح جناب، شری، وزیرِ اعظم، منتری جی وغیرہ کے لیے عزت یا ادب کی خاطر جمع کا صیغہ استعمال ہوتا ہے۔ کچھ ایسے اسما جو کیفیت کا

اظہار کرتے ہیں صرف واحد استعمال ہوتے ہیں جیسے کہ انتظار، پیار، درد، ملاپ، رفتار وغیرہ۔ یہی معاملہ اسماے خاص یعنی اشخاص، شہروں ، ملکوں اورمختلف اشیا کے ساتھ ہے کہ اُن کے لیے واحد کا صیغہ استعمال ہوتا ہے۔ جملوں میں اسما کے لیے واحد یا جمع کے صیغے کا استعمال اُردو اور ہندی میں بالکل ایک ہی طرح ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر دونوں زبانوں کے چند جملے ملاحظہ کریں:

میں بھگوان کے درشن کے لیے جا رہا ہوں۔	میرے نصیب میں آپ سے ملنا نہیں۔
نیتا جی بڑے سیوک ہیں۔	یہ کون جناب آ رہے ہیں؟
تیرا پیار میرا جیون ہے۔	میرادرد بڑھتا جا رہا ہے۔
اُرون دھتی رائے سچی لیکھک ہے۔	شاہد آفریدی اچھا کھلاڑی ہے۔

- اسم کی مختلف حالتیں اُردو اور ہندی میں یکساں ہیں۔ خاص طور پر فاعلی اور مفعولی حالت۔ ان کا ذکر پہلے بھی تفصیل سے آ چکا ہے یہاں ان حالتوں میں علامتوں کے استعمال پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ کسی جملے میں اسم جب فاعلی حالت میں آتا ہے تو اس کے ساتھ عموماً 'نے' کا استعمال ہوتا ہے اسی لیے اسے علامتِ فاعل بھی کہا جاتا ہے۔ جب اسم مفعول کے طور پر آئے تو اس کے ساتھ 'کو'، 'سے'، 'کے' اور 'پر' مفعولی علامتوں کے طور پر آتے ہیں۔ قدیم کھڑی بولی میں علامتِ فاعل بعض دفعہ غائب نظر آتی ہے لیکن جدید رُوپ میں اس کا استعمال لازم ٹھہرا ہے۔ جملے میں علامت کا استعمال فعل پر بھی منحصر ہے۔ بعض دفعہ جملے میں افعال کی وجہ سے علامت کی ضرورت نہیں بھی پڑتی۔ اُردو اور ہندی کے چند جملے ملاحظہ کریں جن میں اسم کی فاعلی اور مفعولی حالتوں میں علامتوں کا استعمال بھی نظر آتا ہے:

میں نے رکھشا کی۔	میں نے حفاظت کی۔
میں نے اپنے بھائی کی رکھشا کی۔	میں نے اپنے بھائی کی حفاظت کی۔
میں چٹھی بھیج چکا ہوں۔	میں خط بھیج چکا ہوں۔

مفعولی حالت میں اسم کے ساتھ عموماً مفعولی علامتیں استعمال ہوتی ہیں لیکن بعض اوقات جب فعل متعدی کے جیسا امدادی فعل استعمال ہو جو متعدی بھی ہو اور لازم بھی تو علامت کا استعمال ضروری نہیں رہتا۔

عدالت نے مجھ سے حلف لیا۔ — عدالت نے مجھ سے شپت لی۔
میں نے اپنے بھائی کی حفاظت کی۔ — میں نے اپنے بھائی کی رکھشا کی۔
اسلم نے اکرم کو مارا۔ — کرن نے ارجن کو مارا۔
میں نے سانپ مارا۔ — میں نے سانپ مارا۔

- اسمِ صفت جملے میں اسم کی حالت یا کیفیت بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ صفات کی مختلف اقسام (ذاتی، نسبتی، عددی اور مقداری وغیرہ) پر گذشتہ صفحات میں روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ جملے میں اس کے استعمال پر غور کریں تو بنیادی طور پر یہ دو طرح سے ہوتا ہے۔ ایک توصیفی، اسم کی حالت یا کیفیت بیان کرنے کے لیے جیسے کہ 'یہ خوبصورت منظر ہے' یا 'یہ عمدہ کتاب ہے' اور دوسرا استعمال خبری نوعیت کا ہوتا ہے جیسے کہ 'یہ منظر تو خوبصورت ہے' یا 'مجھے یہ کتاب اچھی لگی' وغیرہ۔ توصیفی صورت میں صفت پہلے اور اسم بعد میں اور خبری صورت میں یہ ترتیب عموماً اُلٹ جاتی ہے لیکن یہ التزام ضروری بھی نہیں۔ علاوہ ازیں کبھی صفت اسم کے معنی اختیار کر لیتا ہے اور کبھی اسم صفت کے، اسی طرح کچھ صفات تمیزی افعال کا کام بھی دیتی ہیں۔ جملوں میں مبالغہ آرائی یا صفت کو ترقی دینے کے لیے اس کی تکرار یا تکرار کے بیچ 'سے' کا اضافہ بھی کر لیا جاتا ہے۔ صَرف کے بیان میں ہم نے دیکھا کہ اُردو اور ہندی کے سیکڑوں اسماے صفات مشترک ہیں۔ مندرجہ ذیل مثالوں کی روشنی میں اسماے صفات کا مختلف جملوں میں استعمال ملاحظہ کریں:

یہ **خوبصورت نظارہ** ہے۔ — یہ **سندر لڑکی** ہے۔
وہ **عظیم صوفی** تھے۔ — وہ **بہادر نیتا** تھے۔
یہ رشتہ تو بہت **کمزور** نکلا۔ — یہ **نشانی** تو سچے پیار کی ہے۔
چلنا صحت کے لیے **فائدہ مند** ہے۔ — **دھومر پان** سواستھے کے لیے **ہانی کارک** ہے۔
یہ **عجیب و غریب کپڑے** کہاں سے خریدے؟ — آپ کا **شبھ نام**؟
اُس کے ہاتھ میں **معلوماتی کتابچہ** ہے۔ — اُس نے **بنارسی ساڑھی** پہن رکھی ہے۔
یہ **پاگل** کہاں سے آ گیا؟ — یہ **بوڑھی آتما** کون ہے؟

وہ **سخت طبیعت کا** مالک ہے۔ یہ ایک **کٹھن راستہ** ہے۔

مجھے **ہلکے** سے **ہلکا پتھر** چاہیے۔ **بڑے سے بڑا وشیشکھ** بھی یہ کام نہیں کرسکتا۔

- اُردواور ہندی کے مشترک ضمائر کی تفصیل پہلے بیان کی جا چکی ہے۔ یہاں جملوں میں ان کے استعمال کی صورتوں پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ اُردو اور ہندی ضمائر کی تین صورتوں میں سے عام طور پر پہلے متکلم (میں، ہم)، اُس کے بعد مخاطب (آپ، تم، تجھ) اور آخر میں غائب (وہ، اُس) آتی ہے جیسے کہ 'میں نے تمھیں کہا تھا کہ اُس سے بچ کر رہنا' لیکن یہ کوئی لگا بندھا اصول نہیں ہے۔ اُصول دیکھا جائے تو وہ یہ ہے کہ ضمیر کی جنس اور تعداد ہمیشہ اُس اسم کے مطابق آتی ہے جس کے لیے وہ استعمال ہو لیکن یہ قاعدہ بھی اُس وقت جاتا رہتا ہے جب عزت وتکریم کے لیے 'آپ' استعمال ہو یا پھر کوئی نواب یا ٹھاکر صاحب اپنے لیے 'ہم' استعمال کریں۔ چند جملے دیکھیے جن میں ضمیریں استعمال ہوئی ہیں:

میرے اُس گھرانے سے پرانے سمبندھ ہیں۔

میں نے **تم** سے کہا تھا کہ **اُسے** لیتے آنا۔

میرے اور **اپنے** جھگڑے میں **اُسے** مت لا۔

اسلم اور اکرم دوست ہیں اور **اُن** کی دوستی برسوں پرانی ہے۔

آپ چنتا نہ کریں **میری** نظروں [نجروں] سے **اُس** کا بچنا اسمبھو ہے۔

- بعض اوقات ایک جملے میں ضمائر دو یا دو سے زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ اگر دونوں ایک فعل کے ساتھ جڑی ہوں تو جمع متکلم استعمال ہوں گی جیسے کہ 'میں نے اور اُس نے جو کام کیا اس پر ہمیں انعام بھی ملا'۔ اگر جملے میں دو مفعول آ جائیں جن میں ایک شے اور دوسرا شخص ہے تو ضمیر ہمیشہ شخص کے ساتھ آتی ہے۔ 'اپنا' صرف ضمیر کے طور پر نہیں بلکہ صفت اور اسم کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ ضمیری صفات کی تفصیل صَرف کی ذیل میں آ چکی ہے۔ یہ فرق یاد رہے کہ ضمائر موصولہ، استفہامیہ اور تنکیر صفت کے طور پر بھی استعمال ہوتی ہیں لیکن ضمائر شخصی صرف اُسی وقت صفت کی صورت استعمال ہوتی ہیں جب 'ہی' کا اضافہ قبول کریں اور وہی، تمھی بن جائیں۔ ضمیر 'یہ' قریب کے اشارے کے لیے اور 'وہ' دُور (بعید) کے اشارے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ جمع کی صورت میں اول الذکر 'اِن' اور موخر

الذکر 'اُن' میں بدل جاتی ہے اور جب حرفِ ربط کا اثر پڑے تو یہ ضمیریں بالترتیب 'اِس سے' اور 'اُس سے' میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ استفہامیہ ضمیروں (کیا، کون، کس) جن مختلف حالتوں میں استعمال ہوتی ہیں اُن میں استفساری کے علاوہ اقراری، انکاری، انکساری، تجاہلی اور انفرادی وغیرہ شامل ہیں۔ اُردو اور ہندی جملوں کی چند مثالیں دیکھیے:

اِس یُدھ کا پرینام **کیا** ہوگا **میں** بھی جانتا ہوں اور **تم** بھی، اس لیے **ہمیں** شانتی سے رہنا چاہیے۔

یہ کتاب تو **میں** احمد کو دُوں گا کیونکہ **وہی** اس کی قدر جانتا ہے۔

اِس دیش کے لوگ تو سکھ اور شانتی سے رہنا چاہتے ہیں لیکن **کوئی انھیں** رہنے نہیں دیتا۔

کون ہے **جو** خوش نہیں رہنا چاہتا!

خوشی **کسی کسی** کو نصیب ہوتی ہے۔

یہ تو **میں اُس** کے نیوتے پر گیا اینتھا **میرا** کیا کام!

جیسے تم چل رہے ہو **ایسے** منزل پر پہنچ جاؤ گے۔

تیری گھمبیرتا **اِن** شبدوں سے پرتیت ہے **جو** ابھی بولے ہیں۔

- اُردو اور ہندی میں افعال کی بڑی تعداد مشترک ہے کیونکہ دونوں نے افعال کا بیشتر سرمایہ پراکرتوں سے لیا ہے۔ جملوں میں ان کا استعمال بھی اکثر اوقات ایک ایسی صورتوں میں ملتا ہے۔ مثالیں دیکھیے جن میں اگر مصدر بطور اسم اور بطور مفعول آئے تو:

لکھنا پسند ہے **پڑھنا** پسند نہیں / اُسے **سیکھنا** پسند ہے۔

مصدر جب ضرورت اور مجبوری کے لیے استعمال ہو تو:

ہمیں **پڑھنا پڑے گا** / اُسے **سیکھنا پڑے گا**۔

مفعول کی حالت میں 'ے' کے ساتھ:

ہم **پڑھنے** لگے ہیں / ہم **سیکھنے** لگے ہیں۔

نفی کی صورت میں اضافت کے ساتھ:

ہم نہیں **پڑھنے کے**/ وہ نہیں **سیکھنے کا۔**

اسم کے ساتھ مل کر آئے تو درمیان میں 'کا' کا التزام:

کتاب کا پڑھنا اچھی عادت ہے/ **موسیقی کا سیکھنا** ضروری ہے۔

امر کے معنوں میں آئے جہاں تاکید ہو:

بیٹا! **پڑھنا چاہیے**/ سنو! **سیکھا کرو۔**

جب اسم بھی فعل کا حصہ بن جائے:

وہ **پڑھنے والا** بچہ ہے/ **سیکھنے والا** کوئی نہیں۔

فعل کی تذکیر و تانیث اسم کے مطابق ہوتی ہے:

راہل کتاب **پڑھتا** ہے/ آدِتی موسیقی **سیکھ رہی** ہے۔

زمانے کے اعتبار سے کسی فعل کے لیے بنیادی طور پر تین زمانوں میں پایا جانا ضروری ہے جنھیں ماضی، حال اور مستقبل کا نام دیا جاتا ہے۔ اُردو اور ہندی افعال کا مشترک سرمایہ کم و بیش ہر زمانے پر پورا اترتا ہے۔ کچھ امتیازی صورتیں بھی ہوسکتی ہیں لیکن بہت کم، جو ہیں وہ جغرافیائی اثرات یا تعلیمی سطح پر منحصر ہیں۔ معنی کے اعتبار سے فعل کی تین صورتیں ناتمام، تمام اور مستقبل ہیں۔ 'ناتمام' یعنی کوئی کام شروع ہو چکا اور ابھی ختم نہیں ہوا۔ 'تمام' یعنی کام شروع ہو کر مکمل ہو چکا ہو اور 'مستقبل' یعنی کام جو ابھی شروع کرنا ہے، مثلاً:

فعل تمام کا اظہار:

یہ کتاب تو میری **پڑھی ہوئی** ہے/ یہ کلا تو میری **سیکھی ہوئی** ہے۔

فعل ناتمام کا اظہار:

سوئی ہوئی شکل دھوآؤ/ میں نے **روتی ہوئی آنکھیں** دیکھیں۔

مستقبل کا اظہار:

یہ کتاب **پڑھی ہوگی** تو پاس ہوگے/ یہ کھیل **سیکھا ہوگا** تو کھیلنا آئے گا۔

اسی طرح افعال کی مضارع اور امر صورتیں بھی کم و بیش یکساں ہیں تاہم امر کی اُردو اور ہندی صورتوں میں بعض اوقات آؤ، جاؤ اور سنو کے بجائے آئیو، جائیو، سنیو وغیرہ استعمال ہوتا ہے جو کچھ علاقوں میں برج بھاشا کی قربت کا اثر ہوسکتا ہے۔ افعال کچھ دیگر صورتوں میں بھی مستعمل ہیں جیسے کہ:

فعل جب ذریعے کے طور پر استعمال ہو:

وہ **پڑھ کر** پاس ہوا / وہ **جان دے کر** امر ہوگیا۔

فعل جب اعتراف کے لیے آئے:

میں **پڑھنے سے** بھی پاس نہیں ہوں گا / میں **سیکھنے کے بعد** کھلاڑی بنا۔

اُردو اور ہندی کے یکساں حروف کا استعمال مختلف جملوں میں یکساں طور پر ہوتا ہے اور مفہوم کے لیے ان کی اہمیت دونوں زبانیں بولنے والوں پر بالکل واضح ہے۔ حروف کی مختلف اقسام کا بیان پہلے آ چکا ہے۔ یہ حروف جملوں میں اسم، صفت، ضمیر اور فعل کے ساتھ استعمال ہو کر مختلف معنی دیتے ہیں۔ بسا اوقات جملے میں بیان کردہ کیفیت کا اظہار ان کی جگہ تبدیل کرنے سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

اسم کے ساتھ:

عامر **کو** ہر شرط منظور ہے۔

فعل کے ساتھ:

اُس پر وشواس کرنے **سے** پہلے سوچ لینا / دھن لٹا **کر** رونا **اور** دل لٹا **کر** ہنسنا **تو** انوکھی بات ہے۔

ضمیر کے ساتھ:

جس **نے** مجھ **پر** یہ الزام لگایا ہے وہ خود **تو** مجرم ہے / جھوٹا کیول میں **ہی** تھا؟

اسم اور ضمیر کے ساتھ آنا:

اسلم **کو** بتا دینا کہ اُس سے ہمارا رشتہ ختم ہے / بتا دینا اسلم **کو**! اُس سے ہمارا رشتہ ختم۔

اسم + صفت کے ساتھ:

وہ لڑکے **کے** پتا **کی** دریدرتا سے اوگت ہے / غلط آلوچنا سے وشواس گھٹتا ہے۔

ضمیر + صفت کے ساتھ:

اُس مُورکھ **تک** بات نہ پہنچے/ یہ راستہ کٹھن ہے **یا** وہ راستہ/ یہ شبھ گھڑی **پھر** نہیں آئے گی۔

تمیزی فعل کے ساتھ:

اسے پیار **سے** چُھونا/ اِدھر رہنا شانتی **سے**۔

دیگر استعمالات:

اگر مرد ہو**تو** گھر **میں** کیوں بیٹھے ہو؟ / آج **اور** کل **کا** کام پرسوں کروں گا۔

اُس **نے** اپنے بچوں **کو** اچھے سنسکار دیے/ اُن **پر** کس پراشکشن **کا** پربھاو ہے؟

اُردو اور ہندی کے جملوں کی ترکیب میں وحدت مفرد اور مرکب دونوں طرح کے جملوں میں نظر آتی ہے، مثلاً یہ جملے دیکھیے:

وہ گیا، اُس نے جا کر چٹھی لکھی، مجھے خوشی ہے، وہ پڑھ لکھ کر سمجھدار ہو گیا ہے، جب وہ آئے گا تب ہم جائیں گے، تم کون ہو؟ تمھارا نام کیا ہے؟ میں تمھارا بھائی نہیں ہوں، میرا وشواس کرو، دیکھو! اس سنسار میں کوئی کسی کا نہیں، وغیرہ۔

ان جملوں میں موجود اسما، صفات، ضمائر، افعال، حروف اور بنیادی الفاظ اُردو اور ہندی کے مشترک ہونے کے ساتھ ساتھ جملے کی ترکیب میں بھی یکساں طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ دخیل الفاظ کا فرق ضرور ہو سکتا ہے جیسے ہندی کے الفاظ وشواس اور سنسار جن کی جگہ پر اُردو میں اعتبار اور دنیا رجہان استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات روزمرہ کی وجہ سے قواعدی اختلاف بھی آ جاتا ہے لیکن ایسا ہر جملے میں نہیں ہوتا۔ تذکیر و تانیث میں فرق بھی اُس وقت کبھی آ جاتا ہے جب علاقائی یا جغرافیائی اثرات حاوی ہوں۔ ذیل میں اُردو اور ہندی کے جملوں کی ساخت اور ترکیب سے مختصر بحث ملاحظہ کریں:

-مفرد جملے کے دو اجزا ہوتے ہیں۔ ایک مبتدا (مسند الیہ) یعنی وہ شخص یا چیز جس کا ذکر کیا جائے اور دوسرا خبر (مسند) یعنی جو کچھ اُس شخص یا چیز کے بارے میں بتایا جائے۔ مثالیں دیکھیے جب اسم، ضمیر، صفت، مصدر اور جملہ مبتدا کے طور پر استعمال ہوں:

شاہد نے لکھا۔ زمانے نے سکھایا۔ شاہد اور عامر نے لکھا۔ زمانے اور کتاب نے سکھایا۔

میں نے لکھا۔ اُس نے سکھایا۔ میں نے اور اُس نے لکھا۔ تم نے اور اُس نے سکھایا۔

بڑا سو رہا ہے۔ چھوٹا جاگ رہا ہے۔ بڑا اور چھوٹا سو رہے ہیں۔ ایک سو رہا ہے اور دوسرا جاگ رہا ہے۔

سونا اچھا ہے۔ جاگنا اچھا نہیں۔ سونا اور جاگنا معمول ہے۔ سوتے جاگتے رونا کیسا؟

یہاں آنا آسان تھا۔ یہاں سے جانے کا راستہ بہت مشکل ہے۔

ان مثالوں میں اگر اُردو کے چند الفاظ کی جگہ ہندی کے الفاظ رکھ دیے جائیں تو بھی مبتدا کے اجزا یہی رہیں گے اور جملوں کی نوعیت بھی یہی رہے گی۔ اب جملے کے دوسرے جز یعنی خبر (مسند) کی طرف آیئے۔ خبر کسی جملے میں مختلف اجزا کے طور پر آسکتی ہے جیسے کہ بطور مصدر، بطور اسم یا ضمیر، بطور صفت اور بطور ایک مکمل جملہ۔ چند اور مثالیں ملاحظہ کریں:

شاہد نے لکھا۔ اس جملے میں 'شاہد' مبتدا ہے اور 'لکھنا' خبر ہے۔

اُس کا نام شاہد ہے۔ اس جملے میں نام یعنی 'شاہد' خبر بن جاتا ہے۔

وہ اس بات کا شاہد ہے۔ اس جملے میں 'اس بات کا شاہد ہونا' خبر ہے۔

میں شاہد کا بھائی ہوں۔ اس جملے میں 'میرا شاہد کا بھائی ہونا' خبر ہے۔

- مندرجہ بالا مثالوں کی روشنی میں یہ بھی واضح ہو جائے کہ جب کسی جملے میں دو مبتدا آ جائیں جن میں سے ایک خبری جز ہو اور دوسرے پر منحصر ہو اور دونوں مل کر ایک فقرے کی صورت میں اگلے خبری جز سے رشتہ جوڑیں تو ایسا جملہ مخلوط جملہ کہلائے گا۔ جیسے کہ ''یہاں سے جانے کا راستہ بہت کٹھن ہے'' میں مبتدا کی حیثیت ''یہاں سے جانے'' اور ''راستے'' کو حاصل ہے اور دونوں مربوط ہو کر خبری جز ''بہت کٹھن ہے'' کے ساتھ آتے ہیں۔ آسانی کے لیے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مخلوط جملے میں ایک پابند روپ ہوتا ہے جو خبری جز کے ساتھ مل کر جملہ بناتا ہے، مثلاً ''جب تک میں نہ آؤں بولنا مت'' میں پہلا حصہ ''جب تک میں نہ آؤں'' پابند فقرہ ہوگا اور ''بولنا مت'' خبری۔ ''وہ اس بات کا شاہد ہے'' میں ''وہ اس بات کا'' پابند جملہ ہے اور ''شاہد ہے'' خبری۔ اُردو اور ہندی میں مخلوط جملوں کی

ترکیب اسی قاعدے میں ہوتی ہے۔

- ان جملوں میں مطابقت کا قاعدہ بھی اُردو اور ہندی میں ایک ہی طرح رکھا جاتا ہے۔ صفت (توصیفی ہو یا خبریہ) کی تذکیر و تانیث اورصیغہ (واحد اورجمع) اسم کے مطابق آئے گا۔ جملے کے خبری جز (فعل ہو یا صفت) کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع مبتدا کے مطابق ہوگی لیکن اگر جملے کا جزوِ مبتدا دو یا دو سے زائد اسما یا ضمائر یا صفات پر مشتمل ہوتو خبری جز (فعل) کی جنس اور تعداد سب سے قریب کے اسم، ضمیر یا صفت کے مطابق آتی ہے۔ اگر مبتدا سب کے سب واحد اور ایک جنس ہیں تو خبر جنس کے مطابق ہوگی اور اگر کوئی ایک بھی جمع ہے تو خبرجمع ہوگی۔ صفت ہمیشہ اپنے موصوف کے مطابق ہی آتی ہے۔ جہاں تک حرفِ اضافت کا تعلق ہے تو اس کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع اپنے مضاف کے مطابق آتی ہیں، مثلاً:

راہل اور شنکر **اچھے** کھلاڑی ہیں/عدالت پر اُس **کا** وشواس اُٹھ **گیا**/ آدتی اس دیش **کی** ذمہ دار (جمہ دار) ناگرِک ہے۔

اس دیش **کی** جنتا ورلڈ کپ میں بھارت اور پاکستان **کا** ٹاکرا **چاہتی** ہے۔

اس دُرگھٹنا میں اُس **کا** ایک بیٹا، دو بھائی اور **میری** بیٹی گھایل ہوئے۔

مطابقت کے قاعدے کچھ اور بھی ہیں لیکن اختصار کے پیشِ نظر یہاں صرف چند اُصولوں کی مثالیں درج کی گئی ہیں۔ مقصد صرف یہ واضح کرنا ہے کہ اُردو اور ہندی کے جملوں میں مطابقت کے لیے ایک ایسے اصول ہی لاگو ہوتے ہیں۔ جملوں میں صرف الفاظ کا فرق نظر آتا ہے باقی ترکیب اُردو اور ہندی میں یکساں ہے۔

- مرکب جملے میں دو یا دو سے زیادہ سادہ جملے مل کر یا مخلوط جملے شامل ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ مرکب جملے میں شامل دو یا دو سے زیادہ جملےنحوی لحاظ سے جداگانہ حیثیت کے حامل ہوکر ایک دوسرے کے تابع ہوتے ہیں۔ ایسے جملوں میں اجزاے متصل 'اور'، 'یا'، 'ورنہ' ایسے حروف جنھیں نشان گرکہا جاتا ہے، کے ذریعے باہم جڑے ہوتے ہیں۔ نشان گر کے بغیر بھی مرکب جملے بن سکتے ہیں لیکن ایسا کم ہوتا ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو کسی ایک مرکب جملے میں کئی

تراکیب موجود ہوتی ہیں۔ ان میں سے کچھ تراکیب مکمل مفرد یا مخلوط جملہ بھی ہوسکتی ہیں۔ مثال کے طور پر ایک جملے 'عدالت پر اُس کا وشواس اُٹھ گیا' کی مندرجہ ذیل تراکیب بن سکتی ہیں:

عدالت پر۔ اُس کا وشواس۔ اُٹھ گیا۔

عدالت پر اُس کا۔ وشواس اُٹھ گیا۔

عدالت پر اُس کا وشواس۔ اُٹھ گیا۔

عدالت پر۔ اُس کا وشواس اُٹھ گیا۔

عدالت پر اُس کا وشواس اُٹھ گیا۔

ایک مرکب جملہ دیکھیے: 'نیائے (انصاف) نہ ملنے سے عدالت پر اُس کا وشواس اُٹھ گیا'۔

اس جملے کے اجزاے متصل یہ ہوں گے۔ 'نیائے نہ ملنے سے' اور 'عدالت پر اُس کا وشواس اُٹھ گیا' اور غور کیجیے تو یہاں نشان گر کی ضرورت بھی پیش نہیں آئی، جملہ اس کے بغیر ہی مکمل ہے۔ اُردو اور ہندی میں ایسے جملوں کی سیکڑوں مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

اُردو اور ہندی میں بیانیہ جملوں کے علاوہ حکمیہ جملے جیسے کہ 'اِدھر آؤ' اور 'نہ چھیڑؤ' وغیرہ بھی مشترک ہیں۔

اُردو اور ہندی جملوں کے نحوی عمل پر غور کریں تو اِن میں الفاظ کی ترتیب تو لکیری یا خطی (linear) ہوتی ہے لیکن اُن کے آپسی رشتے ضروری نہیں کہ خطی ہوں۔ کئی دفعہ ترتیب میں دو الفاظ بالکل متصل ہوتے ہیں لیکن اُن کا آپس میں کوئی رشتہ نہیں ہوتا اسی طرح بعض اوقات دو الفاظ بہت دُور ہوتے ہوئے بھی آپس میں جڑے ہوتے ہیں۔ جملوں میں الفاظ کی ترتیب دراصل معنی کے ساتھ جڑی ہوئی چیز ہے۔ بولنے والا جملہ بعد میں بولتا ہے اور یہ پہلے سوچتا ہے کہ وہ کون سی بات کہنے کے لیے جملہ بول رہا ہے گویا پہلی سطح مافی الضمیر ہے اور آخری سطح تکلم اور ان دونوں کے درمیانی مختصر عرصے میں جملہ ترتیب پاتا ہے۔ تین الفاظ 'تم'، 'کون' اور 'ہو' کی ترتیب دیکھیے:

تم کون ہو۔ کون ہو تم۔ ہو کون تم۔ تم ہو کون۔

الفاظ کی ترتیب ہر جملے میں بدلنے سے اُس کا مجموعی مفہوم بھی تبدیل ہوتا ہے۔ اسی طرح ایک اور جملہ دیکھیے:

میں نے ہمت کرکے یہ کام کر ہی ڈالا / تم سرکار کی انومتی کے بنا دیش نہیں چھوڑ سکتے۔

پہلے جملے میں 'میں نے' اور 'کر ہی ڈالا' گو کہ ترتیب کے اعتبار سے دو مختلف انتہاؤں پر موجود ہیں لیکن ان کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ دوسرے جملے میں مبتدا یعنی 'تم' اور خبر یعنی 'نہیں چھوڑ سکتے' ترتیب میں دُور ہوکر بھی با اعتبارِ معنی جملے میں سب سے قریبی ہیں۔ جملے میں الفاظ کے ربط کی مختلف وجوہ ہوسکتی ہیں جیسے معنی کی وجہ سے اسم اور صفت کی قربت مثلاً 'عامر اچھا لڑکا ہے' اور نشان گر کی وجہ سے بھی دو اسما یا ضمائر کا مربوط ہونا مثلاً 'میں اور وہ دوست ہیں' وغیرہ۔ اُردو اور ہندی جملوں کی ترتیب میں عموماً مبتدا پہلے اور اُس کے بعد خبر یہ حصہ آتا ہے جیسے کہ 'راہل چالاک ہے' لیکن اگر مفعول بھی شامل کرنا ہوتو وہ فاعل کے بعد آتا ہے جیسے کہ 'احمد نے پانی پیا'۔ اگر دو افعال ایک متعدی اور دوسرا امدادی لائیں تو متعدی پہلے آئے گا جیسے کہ 'احمد پانی پی رہا ہے'۔ جب کسی بات پر زور دینا یا تاکید کرنا مقصود ہوتو فاعل، مفعول اور فعل کی جگہیں ضرورت کے مطابق تبدیل بھی کر لی جاتی ہیں۔ اُردو اور ہندی کے اسماے صفات جملوں میں اسم سے پہلے آتے ہیں ماسوائے دورانِ گفتگو کسی بات پر زور دینے کے جب صفات کی شکل اسم کی شکل کے مطابق ہوتی ہے جیسے کہ 'وہ اچھا لڑکا ہے' اور 'وہ لڑکی ہے پیاری'۔ علاوہ ازیں دونوں زبانوں کے جملوں میں ندائی لفظ عموماً شروع میں ہی آتا ہے جیسے 'مورکھ! دُور ہٹ'۔ لیکن اگر یہ ترتیب بدل کر ندائی لفظ آخر میں لے جائیں تو پورا جملہ ہی ندائی بن جاتا ہے جیسا کہ 'دُور ہٹ مورکھ!'۔ اسی طرح شرطیہ الفاظ 'اگر' اور 'ورنہ' وغیرہ بھی عموماً شروع میں آتے ہیں۔

اُردو اور ہندی میں انگریزی زبان کی طرح نحوی ترتیب کی اہمیت بہت زیادہ ہے مثلاً ایک جملے 'راہل نے آدتی پر وشواس نہ کیا' میں فاعل یعنی 'راہل اور مفعول یعنی 'آدتی' کی جگہ باہم تبدیل کر دی جائے تو جملہ 'آدتی نے راہل پر وشواس نہ کیا' بن جائے گا جس کے معنی یکسر مختلف ہوں گے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ نحوی ترتیب کے اصول اور قاعدے نہ صرف اُردو اور ہندی میں یکساں ہیں بلکہ ترتیب اُلٹنے سے جملے پر اثرات بھی ایک ایسے ہی مرتب ہوتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی واضح رہے کہ اردو اور ہندی کے جملوں میں بعض اوقات ایسی تصریفات دیکھنے میں آتی ہیں جن سے دونوں زبانوں کی ساخت الگ ہونے کا شائبہ ہوتا ہے لیکن انھیں چند امتیازی صورتیں ہی سمجھنا چاہیے۔ بحیثیتِ مجموعی جس طرح صرفی

عمل میں دونوں زبانوں میں وحدت موجود ہے اسی طرح نحوی عمل میں بھی یہ وحدت نظر آتی ہے۔

عام بول چال کی اُردو کے دو مختصر اقتباسات دیکھیے:

- میں نے زندگی میں کچھ بھی سوچ کر نہیں کیا، بس جس وقت جو بہتر لگا یا جو حکم ملا اُس کے مطابق چلتا رہا اور کوئی خواہش بھی نہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔

- ایک دفعہ میں اپنے والد صاحب کے ساتھ ملتان گیا اور پھر وہاں سے ہم لاہور گئے، سارا راستہ وہ مجھے شاعری سناتے رہے، لطیفے سناتے رہے اور گانے گاتے رہے۔ اُن دنوں میری والدہ اور والد کے درمیان کچھ اختلاف تھا اس لیے وہ ساتھ نہیں آئیں۔ ملتان پہنچے تو اباجی کے کسی دوست نے ہمارا استقبال کیا۔ مجھے یاد تو نہیں لیکن اُن کے دوست تھے تو وہ بھی اُن کی طرح کوئی مصنف ہی ہوں گے۔

اب انھی اقتباسات کے ہندی بول چال رُوپ ملاحظہ کریں:

- میں نے جیون میں کچھ بھی سوچ کر نہیں کیا، بس جس سمے جو بہتر لگا یا یا آدیش ملا اُس کے انوسار چلتا رہا اور کوئی اِچھا بھی نہیں جو ادھوری ہو۔

- ایک بار میں اپنے پِتا جی کے ساتھ کولکتہ گئی اور پھر وہاں سے ہم اڈیسہ گئے، پورا راستہ وہ مجھے کویتا سناتے رہے، چٹکلے سناتے رہے اور گیت گاتے رہے۔ اُن دنوں میری ماتا اور پِتا کے بیچ کچھ سنگرش چل رہا تھا اس لیے وہ ساتھ نہ آئیں۔ کولکتہ پہنچے تو پِتا جی کے کسی مِتر نے ہمارا سواگت کیا۔ مجھے یاد تو نہیں لیکن اُن کے مِتر تھے تو وہ بھی اُن کے جیسے کوئی لیکھک ہی ہوں گے۔

اسما اور ضمائر کی مختلف حالتوں پر غور کیجیے، افعال کا استعمال، حروف کا استعمال، مطابقت کے اصول اور جملوں کی بناوٹ دیکھیے، دونوں زبانوں کے صرفی اور نحوی ڈھانچے میں مکمل وحدت نظر آتی ہے۔ اُردو اور ہندی کا بول چال رُوپ اپنی قواعدی ساخت اور بنیادی لفظیات کی بنا پر اس بات کا کھلا ثبوت ہے کہ دونوں زبانوں کی ریڑھ کی ہڈی ایک ہے۔ دونوں زبانوں کا ماخذ بھی ایک ہے۔ تاہم دونوں کا ارتقا تاریخ کی اُس منزل پر دو سمتوں میں بٹ گیا جہاں ثقافتی ترجیحات آڑے آ گئیں۔ تہذیبی تفاوت کو تحفظ دینے کا کام انگریز حاکموں نے انجام دیا۔ رسم الخط کو ہتھیار بنایا گیا اور علاحدگی پسند قوتوں نے اس ہتھیار کو اُردو اور ہندی کے مشترک اور صلح جُو نکات کو دبانے کے لیے بھرپور طریقے سے

استعمال کیا۔ اس خطے کی تاریخ کے اوراق گواہ ہیں کہ یہاں کے عام باسیوں نے جغرافیائی تقسیم کے باوجود اپنی بول چال کی زبان کو لسانی انتہا پسندی کی نذر نہیں ہونے دیا۔ اُردو اور ہندی کو لسانیاتی اُصولوں کی روشنی میں جب بھی پرکھا جائے گا ان کا مشترک ماخذ، صرف ونحو اور بنیادی ذخیرۂ الفاظ لسانی وحدت کے روشن پہلوؤں کے طور پر واضح نظر آئیں گے۔

حوالہ جات

* لیکچرر، شعبۂ اُردو، بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی، ملتان۔

۱۔ تبسم کاشمیری، اُردو ادب کی تاریخ: ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ص۲۰۔

۲۔ ایضاً، ص۵۱۔

۳۔ گوپی چند نارنگ، ''اُردو اور ہندی کا لسانی اشتراک۔I''، مشمولہ اُردو زبان اور لسانیات (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص۸۹۔

۴۔ تھامس جارج ٹکر (Thomas George Tucker)، *Introduction to the Natural History of Language* (لندن: بلیکی اینڈ سن لمیٹڈ، ۱۹۰۸ء)، ص۱۰۲۔

۵۔ اقتدار حسین خاں، لسانیات کے بنیادی اُصول (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۵ء)، ص۸۶۔

۶۔ مولوی عبدالحق، قواعدِ اُردو (لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۴ء)، ص۱۸-۱۹۔

۷۔ گوپی چند نارنگ، ''اُردو اور ہندی کا لسانی اشتراک۔I''، مشمولہ اُردو زبان اور لسانیات، ص۸۴۔

۸۔ ایضاً۔

۹۔ مرزا خلیل احمد بیگ، ایک بھاشا ...... جو مسترد کر دی گئی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۷ء)، ص۲۴۔

۱۰۔ عبدالستار دلوی، دوزبانیں، دو ادب (باندرہ ممبئی: دائرۃ الادب، ۲۰۰۷ء)، ص۱۱۱۔

۱۱۔ عبدالودود، اُردو سے ہندی تک (کراچی: مجلس فکر و ادب، ۱۹۸۴ء)، ص۱۲۱۔

۱۲۔ گیان چند جین، ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۵ء)، ص۱۸۵۔

۱۳۔ بحوالہ: عبدالستار دلوی، ص۲۲۸-۲۲۹۔

۱۴۔ رام آسرراز، اُردو اور ہندی کا لسانیاتی رشتہ (نئی دہلی: راز اینڈ سنز، ۱۹۷۵ء)، ص۲۳۴۔

۱۵۔ عبدالستار دلوی، ص۱۴۵۔

۱۶۔ گیان چند جین، ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب، ص۱۸۴۔

۱۷۔ گوپی چند نارنگ، ''اُردو اور ہندی کا لسانی اشتراک۔II''، مشمولہ اُردو زبان اور لسانیات، ص۹۸۔

۱۸۔ امرت رائے (Amrit Rai)، A House Divided: The Origin and Development of Hindi/Hindavi (دہلی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۴ء)، ص۲۸۶۔

مآخذ

بیگ،مرزا خلیل احمد۔ ایک بھاشا …… جو مسترد کر دی گئی ۔علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

ٹکر، تھامس جارج (Thomas George Tucker)۔ *Introduction to the Natural History of Language*۔ لندن: بلیکی اینڈ سن لمیٹڈ، ۱۹۰۸ء۔

جین،گیان چند۔ ایک بھاشا: دو لکھاوٹ، دو ادب۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۵ء۔

خاں،اقتدار حسین۔ لسانیات کے بنیادی اُصول ۔علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس،۱۹۸۵ء۔

دلوی،عبد الستار۔ دوزبانیں، دو ادب ۔باندرہ ممبئی: دائرۃ الادب، ۲۰۰۷ء۔

رازؔ،رام آسر۔ اُردو اورہندی کا لسانیاتی رشتہ ۔نئی دہلی: راز اینڈ سنز،۱۹۷۵ء۔

رائے، امرت (Amrit Rai)۔ A House Divided: The Origin and Development of Hindi/Hindavi۔ دہلی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس،۱۹۸۴ء۔

عبد الحق،مولوی۔ قواعدِ اُردو ۔لکھنؤ: الناظر پریس،۱۹۱۴ء۔

عبد الودود۔ اُردو سے ہندی تک ۔کراچی: مجلس فکر و ادب،۱۹۸۴ء۔

کاشمیری،تبسم ۔ اُردو ادب کی تاریخ:ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک ۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۹ء۔

نارنگ،گوپی چند۔ ''اُردو اورہندی کا لسانی اشتراک۔I''۔مشمولہ اُردو زبان اور لسانیات۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

__________۔ ''اُردو اورہندی کا لسانی اشتراک۔II''۔مشمولہ اُردو زبان اور لسانیات۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

شمس الرحمن فاروقی *

فیض صاحب کی ہمہ گیر مقبولیت

فیض صاحب کو ہمارے زمانے کا مقبول ترین شاعر کہا جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ گذشتہ صدی سے لے کر آج تک صرف اقبال اور فیض ایسے شاعر ہیں جن کو ہماری پوری ادبی تہذیب میں مقبولیت عام کا درجہ حاصل ہوا۔ اقبال کے پہلے داغ کو یہ مرتبہ بڑی حد تک حاصل تھا۔ کہا گیا ہے کہ داغ کی مقبولیت میں شاگردوں اور گانے والوں کا بھی بہت کچھ دخل تھا۔ نوح ناروی کے بارے میں واقعہ مشہور ہے کہ استاد سے پہلی ملاقات کے دوران وہ بات بات پر داغ کے شعر پڑھ دیتے تھے۔ اگر کوئی شخص داغ کا ایک شعر پڑھتا تو نوح صاحب وہ پوری غزل بے تکلف سنا دیتے۔ داغ نے مسکرا کر کہا کہ دیوان حافظ تو بہت دیکھا تھا لیکن حافظِ دیوان آج ہی دیکھا۔ اور گانے والوں کا تو معاملہ یہاں تک بڑھا کہ نیاز صاحب جیسے 'عالی دماغ' لوگوں نے داغ کو گانے بجانے والیوں کا شاعر بتا کر اس درجہ بدنام کیا کہ آج بھی وہ تاثر بڑی حد تک باقی ہے کہ داغ تو محض سطحی، سرسری، اربابِ نشاط کی پسند کی شاعری کرتے تھے۔ حال آنکہ یہ سوال پوچھا جانا ضروری ہے کہ اربابِ نشاط نے داغ کا کلام اس لیے گایا کہ داغ بہت مقبول شاعر تھے، یا داغ اس لیے مقبول شاعر ٹھہرتے ہیں کہ ان کا کلام اربابِ نشاط نے کثرت سے گایا ہے؟ اسی طرح، کیا داغ اس لیے بہت مقبول ہوئے کہ ان کے شاگردوں کی تعداد وسیع تھی، یا لوگ کثیر تعداد میں اس لیے داغ کے شاگرد ہوئے کہ وہ اطراف ملک میں بہت مقبول

تھے؟

حقیقت یہ ہے کہ گانے والے، خواہ وہ اربابِ نشاط ہوں خواہ سنجیدہ فن کار، وہ بھی یہ دیکھ کر اپنے فن کے اظہار کے لیے کلام کا انتخاب کرتے ہیں کہ وہ کلام کسی مقبول شاعر کا ہے یا نہیں۔ بعض گمنام یا کم درجے کے شعرا نے بعض فن کاروں، مثال کے طور پر بیگم اختر یا جگجیت سنگھ یا فریدہ خانم، کو آمادہ کر کے ان سے اپنا کلام گوایا۔ لیکن ان شعرا کو آج کوئی نہیں جانتا۔ یعنی ان کی شہرت، وہ جیسی بھی تھی، اس میں معروف ترین مغنیوں کی کاوشوں نے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس کے برخلاف معروف شعرا، مثلاً غالب یا داغ یا فیض، ان کا جو کلام بیگم اختر نے گایا، اس سے ہم سب واقف ہیں۔ آخر کیا وجہ ہے کہ غالب کی غزلیں آج بھی مسلسل گائی جاتی ہیں اور ان کے معاصرین مثلاً ذوق یا مومن کی اکا دکا ہی غزلیں معروف مغنیوں نے گائی ہیں؟

اس نکتے پر تھوڑی سی توجہ میں نے اس لیے صرف کی ہے کہ بعض اوقات کہا جاتا ہے کہ فیض صاحب کی شہرت کی توسیع میں ان مغنیوں کا بھی ہاتھ ہے جنھوں نے ان کا کلام گایا۔ لیکن معاملہ دراصل یہ ہے کہ فیض صاحب کا کلام اس لیے بہت گایا گیا کہ وہ بہت مقبول تھے۔ یہ بات الگ کہ فیض صاحب کی بعض نظموں کی شہرت اس وجہ سے کچھ زیادہ پھیلی کہ انھیں کسی بلند پایہ مغنی نے بھی اسٹیج پر اور پھر ٹیپ یا سی ڈی کے ذریعے عوام تک پھیلایا۔ مگر یہاں بھی میں یہ سوال پوچھنا چاہتا ہوں کہ اگر وہ نظمیں فیض کی نہ ہوتیں تو کیا پھر بھی ان کی شہرت اتنی ہی ہوتی؟

فیض صاحب کی نظم ''ویبقیٰ وجہ ربک''[۱] بہت سے لوگوں نے فریدہ خانم کی لازوال آواز میں سنی ہے۔ سبھی لوگ جانتے ہیں کہ یہ نظم فیض کی ہے، لیکن اس کا عنوان بہت لوگوں کو نہیں معلوم۔ انھیں یہ بھی نہیں معلوم کہ یہ نظم فیض کے مجموعے مرے دل مرے مسافر میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان لوگوں نے یہ نظم اقبال بانو سے سنی ہے، فیض کے کلام میں پڑھی نہیں۔ ابھی حال میں ایک بزرگ پروفیسر کا ایک مضمون نظر سے گذرا جس میں یہ نظم اس طرح نقل ہوئی ہے جس طرح اقبال بانو نے اسے پیش کیا ہے، اس طرح نہیں جس طرح اسے فیض نے لکھا ہوگا اور جس طرح یہ مرے دل مرے مسافر میں چھپی ہے۔

اس سے کیا ثابت ہوتا ہے؟ میرے خیال میں اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اگر یہ نظم فیض صاحب کی نظم نہ ہوتی، یا کاغذ پر کسی اور شاعر کے نام سے چھپی ہوتی تو اس پر اتنی توجہ صرف نہ ہوتی۔ اس وقت تو یہ عالم ہے کہ اقبال بانو کے گائے ہوئے متن کی تصدیق بھی ضروری نہیں سمجھی گئی۔ میرا خیال ہے کہ یہ نظم کچھ ایسی اعلیٰ درجے کی نہیں ہے۔ فیض صاحب کی مقبولیت کی بنا پر مغنی نے اسے گایا اور فیض صاحب کی مقبولیت کی بنا پر یہ نظم مشہور ہوئی اور تنقیدی مضمون میں جگہ پانے کی مستحق ٹھہری۔ پہلے زمانے میں تو یہ بہت ہوتا تھا کہ کوئی کلام کسی شاعر کے نام سے منسوب ہو جائے، خواہ وہ اس کا ہو یا نہ ہو۔ الجاحظ نے لکھا ہے کہ کلام کی قدر اس وقت بڑھ جاتی ہے جب اسے بڑے یا مشہور شاعر سے منسوب کیا جائے۔ مشہور شعرا کے ساتھ تو یہ بہت ہوتا تھا۔ مسعود سعد سلمان کا کلیات مرتب کرنے کی ذمہ داری سنائی غزنوی کو دی گئی۔ جب سنائی نے مسودہ تیار کر کے مسعود کو دکھایا تو انھوں نے ناک بھوں چڑھا کر کہا کہ اس میں فلاں فلاں کلام میرا ہے ہی نہیں، تم اسے کہاں سے اٹھالائے ہو؟ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ان کی گلی سے ایک شخص کچھ شعر گاتا ہوا گذرا تو انھوں نے اسے بلوا کر پوری غزل سنی۔ بقول غالب، میں نے دیکھا کہ مطلع و مقطع تو میرے ہیں اور باقی شعر کسی الو کے۔ آج بھی، رسالوں اور کتابوں کی فراوانی کے باوجود فیض صاحب کے ساتھ ایسا ہو جاتا ہے کہ مجروح صاحب کا ایک شعر فیض صاحب سے منسوب ہو گیا۔ یہ سب مقبولیت کے دلائل ہیں، ان میں کسی فرد یا ادارے کو دخل نہیں۔

مختصر یہ کہ میرا خیال یہ ہے کہ فیض کی مقبولیت میں اس بات سے کوئی اضافہ نہیں ہوا کہ ان کا کلام کثرت سے گایا گیا ہے۔ اب رہا سوال شاگردوں کا، تو اقبال نے کوئی شاگرد بنایا نہیں۔ ایک عباس علی خاں لمعہ نے ضرور اقبال کی شاگردی کا دعویٰ کیا تھا، لیکن اقبال سے ان کی خط کتابت ہی مشکوک ہے۔ فیض صاحب نے شاعری میں کسی کو شاگرد نہیں کیا۔ لہٰذا ان کی بھی مقبولیت کسی خارجی عنصر کی مرہونِ منت نہیں۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فیض صاحب کے کلام میں اسقام ہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ان کے کلام میں کچھ ایسی بات ہے جو دلوں کو کھینچتی ہے۔ ایک مدت کی بات ہے، اندر کمار

گجرال ہندوستان کے وزیرِ خارجہ تھے اور دونوں ملکوں کے مابین تعلقات بہتر کرنے کی تدبیریں کر رہے تھے۔ انھوں نے اپنی کوششوں کے بارے میں پارلیمنٹ میں بیان دیتے ہوئے فیض صاحب کی نظم ''دعا'' کا آخری بند سنایا تھا اور کہا تھا کہ ہم دونوں کو بھی چاہیے کہ کھل کر بات کریں اور شکوک کی فضا سے باہر نکلیں۔ یہ نظم سرِ وادیِ سینا میں شامل ہے:

عشق کا سرِ نہاں جانِ تپاں ہے جس سے
آج اقرار کریں اور تپش مٹ جائے
حرفِ حق دل میں کھٹکتا ہے جو کانٹے کی طرح
آج اظہار کریں اور خلش مٹ جائے[۲]

یہ نظم ۱۹۶۷ء کی ہے اور اکثر لوگوں کی پڑھی یا سنی ہوئی تھی۔ کتاب میں اس پر تاریخِ تصنیف 'یوم آزادی ،۱۴ اگست ۱۹۶۷ء' درج ہے۔ اگر اس کا کوئی مخصوص پس منظر ہے تو وہ مجھے اس وقت معلوم نہ تھا اور نہ اب معلوم ہے۔ لیکن فیض کے یہ اشعار مجھے اس وقت بہت حسب حال اور بالکل نئے معلوم ہوئے، اور میرا خیال ہے بہت سے لوگوں کو ایسا محسوس ہوا تھا۔ اس کے کئی برس بعد نیومی لزارڈ (Naomi Lazard) فیض صاحب کا ترجمہ کر رہی تھیں اور اس سلسلے میں کبھی کبھی دوستوں سے مشورہ بھی کر لیتی تھیں۔ ان میں فرینسس پریچٹ (Frances Pritchett) بھی شامل تھیں جنھیں فیض صاحب سے دلچسپی تھی، کچھ اس باعث بھی کہ وہ اپنے طالب علموں کو تھوڑا بہت فیض پڑھاتی بھی تھیں۔ ایک بار فرینسس پریچٹ نے مجھ سے کہا کہ فیض صاحب کی نظم ''دعا''[۳] پڑھ کر سناؤ۔ شاید وہ اسے میری آواز میں ٹیپ پر اتارنا چاہتی تھیں۔ بہر حال، جب میں نے نظم پڑھنی شروع کی تو مجھے محسوس ہوا کہ میری آواز بھرانے لگی ہے۔ آخری بند تک آتے آتے میری آنکھوں سے آنسو رواں ہو گئے۔ مجھے تھوڑا سا تعجب بھی ہوا کہ میں ''دعا'' کو کوئی بہت بڑی نظم نہیں سمجھتا۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ جب میں نے اسے بآواز بلند پڑھا تو از خود آبدیدہ ہو گیا۔ اسے فیض صاحب کا سحر یا اعجاز ہی کہنا چاہیے۔

درحقیقت فیض صاحب کے کلام میں تاثیر اتنی زبردست ہے کہ اس کے سامنے شعر گوئی کے سارے فن دھرے رہ جاتے ہیں۔ فیض صاحب ترقی پسند ضرور تھے، لیکن ان کے شعری ذوق کی نشوونما اس زمانے میں ہوئی تھی جب حسرت موہانی غزل کو ایک حد تک مولانا حالی کے بتائے ہوئے راستے پر

چلانے کی کوشش کر رہے تھے۔حسرت کا مطالبہ ایسی غزل کا تھا جس میں سیدھے سادے جذبات سیدھی سادی زبان میں بیان ہوں، ایسی غزل جس میں خیال کی تجریدیت یا استعارے کی پیچیدگی نہ ہو۔ اس غزل میں ہزل،ظرافت، بد دماغی،مضمون میں کسی قسم کی 'سخافت' نہ ہو۔ ('سخافت' مولانا حسرت ہی کا لفظ ہے۔) مولانا کا تقاضا تھا کہ غزل جو بھی کہے، براہ راست کہے، سنجیدگی اور متانت سے کہے۔عشق و عاشقی کا معاملہ تو ہولیکن وہ چیز نہ ہو جسے وہ پھکڑ پن یا بد مذاقی کہہ کر مطعون کرتے تھے۔

حسرت موہانی کے یہاں غزل کی شعریات بہت سادہ تھی۔ ان کا یہ شعر جو بہت مشہور ہوا، اس پوری شعریات کا احاطہ کرتا ہے:

شعر در اصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں[۴]

یہ شعریات اس تمام غزل کی نفی کرتی ہے، جس کے سب سے بڑے نمائندے غالب تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ حسرت موہانی خود بھی بیک واسطہ غالب کے طرز کی غزل، یعنی خیال بندی اور مضمون آفرینی پر مبنی غزل کی روایت سے منسلک تھے۔ وہ تسلیم لکھنوی کے شاگرد تھے اور تسلیم صاحب لکھنؤ میں خیال بندی کے اس وقت سب سے بڑے استاد نسیم دہلوی کے شاگرد تھے۔ اب اگر حسرت موہانی نے اس تمام غزل سے انحراف کو اپنا مسلک بنایا جس کے نمائندے غالب اور نسیم دہلوی تھے، تو ظاہر ہے اس کی وجہ مولانا حالی اور علی گڑھ کالج کی تعلیم کے سوا کیا ہوسکتی تھی؟

جیسا کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، حسرت موہانی جس غزل کی وکالت کر رہے تھے وہاں معنی کی کثرت کی جگہ معنی کی سادگی اور خیال کی باریکی کے بجائے خیال کا اکہرا پن لازمی تھا۔ ایسی غزل اسی وقت کامیاب ہوسکتی تھی جب اس میں تاثر کافوری پن ہو، تاثیر ہو، وہ چیز ہو جسے مسعود حسن رضوی ادیب نے 'تڑپ' سے تعبیر کیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، کلاسیکی غزل کی شعریات میں بھی ایک چیز تھی جس کا اصطلاحی نام 'کیفیت' تھا۔ 'کیفیت' سے مراد یہ تھی کہ شعر کی وہ خصوصیت جس کی بنا پر ہم اس کے معنی سے زیادہ اس جذباتی تاثر کو اہمیت دیں جو شعر سنتے ہی ہمارے دل یا ذہن پر مترتب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جذباتی تاثر کو پیدا کرنے میں شعر گوئی کے بنیادی تقاضوں کو بھی اہمیت دی جاتی تھی۔

مثلاً یہ کہ شعر مربوط ہو، بامعنی ہو، اس میں الفاظ کا اسراف نہ ہو اور الفاظ میں آپسی مناسبت ہو تو کیا خوب۔ صرف جذبات کو برانگیخت کرنا کیفیت کی شرط کو پورا کرنے کے لیے کافی نہیں تھا۔ حسرت موہانی اور مسعود حسن رضوی ادیب نے 'کیفیت' کی اصطلاح کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے خیال میں جو چیز شعر میں مقصود ہے وہ فوری تاثیر ہے۔ بات دل کو لگ جائے، یہ کافی تھا۔ اس بات کو وہ طرح طرح سے ادا کرتے تھے: جذبے میں سچائی ہو؛ جو احساس شاعر کے دل میں ہے وہی احساس قاری کے دل میں پیدا ہو جائے؛ آپ بیتی ہو، لیکن اس طرح کہی جائے کہ جگ بیتی معلوم ہو، وغیرہ۔

ترقی پسند شعریات جو بھی کہتی ہو، مجھے اس سے فی الحال غرض نہیں۔ لیکن فیض صاحب کا ذوق شعر اور ذوق شعر گوئی جس ماحول میں پروان چڑھا تھا وہ مولانا حالی اور مولانا حسرت موہانی کا تعمیر کردہ تھا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میں ایک دو ذاتی مثالیں بیان کرتا ہوں۔ لڑکپن میں مجھے بھی وہی سب سکھایا گیا تھا جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ زمانۂ نوعمری میں حسرت موہانی کی ایک غزل میں نے پڑھی جس کا مطلع تھا:

روشِ حسنِ مراعات چلی جاتی ہے
ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے[۵]

اس غزل میں جتنے شعر تھے وہ سب مجھے فوراً یاد ہو گئے اور اکثر تو ابھی تک یاد ہیں۔ ایک مدت تک میں اس غزل کو اس کی سادگی جذبات، اس کی فوری تاثیر (یعنی دل میں اتر جانے کی کیفیت) کی بنا پر اردو کی اعلیٰ ترین غزلوں میں گنتا رہا۔ بہت آہستہ آہستہ اور بہت دیر کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ غزل تو بالکل سطحی ہے۔ دل پر اثر کرتی ہے کہ نہیں، یہ الگ بات ہے، لیکن اس میں مسلسل لطف اندوزی کا کوئی سامان نہیں۔ اس میں محض سامنے سامنے کی بات سامنے کی زبان میں کہہ دی گئی ہے۔ اس میں عشق کا کوئی ایسا تجربہ نہیں بیان ہوا، چودہ پندرہ سال کا لڑکا جس سے واقف نہ ہو:

اُس جفا جُو سے بایمائے تمنا اب تک
ہوسِ لطف و عنایات چلی جاتی ہے[۶]

وغیرہ۔ کئی اور برس گذرے۔ اب میں نے میر کو پڑھنا شروع کیا (یعنی میر کے کلیات کو، ان کے انتخابات کو نہیں)۔ پہلی بات مجھے یہ معلوم ہوئی کہ اس زمین و بحر میں میر کی بھی غزل ہے۔

دوسری بات مجھے یہ محسوس ہوئی کہ اسے میر کی بہترین غزلوں میں نہیں رکھ سکتے،لیکن اس میں بعض شعر ایسے ہیں جن پر حسرت موہانی جیسی کئی غزلیں بے دھڑک قربان ہو سکتی ہیں۔مثلاً:

روز آنے پہ نہیں نسبتِ عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے[7]

'نسبتِ عشقی' جیسی ترکیب حسرت موہانی تو کیا ، غالب کو بھی بمشکل نصیب ہوتی۔ اور شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ آپ فوراً کہہ اٹھتے ہیں، کیا اچھا کہا! لیکن جب سوچنے بیٹھیے تو 'نسبتِ عشقی' میں معنی کا وفور بھی نظر آتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں جو دعویٰ ہے اور اس میں جو گہرائی ہے وہ نوجوانوں، نو خیزوں، نو باوگانِ گلشنِ الفت کی بساط سے باہر ہے۔ اور 'ملاقات چلی جاتی ہے' میں قافیہ جس طرح ردیف کے ساتھ نبھایا ہے وہ کمال فن کی دلیل ہے۔ (حسرت موہانی نے 'ملاقات' کا قافیہ نہیں باندھا ہے۔)

دوسری مثال کے راوی مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم ہیں۔ انھوں نے ایک بار مجھ سے بیان کیا کہ ان کے بزرگوں میں ایک صاحب تھے جنھیں غالب بالکل ناپسند تھے۔ ان کے برخلاف مسعود حسن رضوی ادیب صاحب کو غالب سے عقیدت اور محبت تھی۔ ایک بار ان بزرگ کے سامنے غالب کا ذکر چھڑ گیا تو انھوں نے حسبِ معمول غالب کی مذمت اور مسعود حسن رضوی ادیب صاحب نے غالب کی مدح کی۔ بالآخر ان صاحب نے کہا: اچھا، غالب کی کوئی غزل سناؤ جو تمھاری نظر میں بہترین ہو۔ مسعود حسن رضوی ادیب صاحب نے جواب میں غالب کی وہ مشہور زمانہ غزل پڑھنی شروع کی جس کا مطلع ہے:

کیوں جل گیا نہ، تابِ رخِ یار دیکھ کر؟
جلتا ہوں، اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر[8]

بارہ شعر کی غزل ہے اور وہ صاحب گیارہ شعر تو منھ بنائے ہوئے چپ سنتے رہے۔ لیکن جب مسعود صاحب نے مقطع پڑھا:

سر پھوڑنا وہ، غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے، تری دیوار دیکھ کر[9]

توان صاحب نے ایک نعرہ مارا ،اٹھ بیٹھے اور کہا، 'ایسے شعر کیوں نہیں کہتا، گڑمبے کیوں کہتا ہے؟' واضح رہے کہ مسعودحسن رضوی ادیب صاحب نے یہ فقرہ بالکل یوں ہی مجھے سنایا تھا اور لفظ 'گڑمبے' پر خاص تاکید کی تھی۔

تو جناب، غالب کے گڑمبے دلی والوں کو اور خیال بندوں کو مبارک۔ ہم تو ایسے شعر کہیں گے جن میں دل کا حال ہو اور براہ راست زبان میں بیان کیا گیا ہو۔ تاثیر کہیے، تڑپ کہیے، بس ہمیں یہی مطلوب ہے۔اس کے کئی نتیجے مرتب ہوئے۔ ایک تو یہ کہ غزل بہت محدود ہوگئی، دوسرا یہ کہ غزل میں نئے لفظوں اورمناسبت الفاظ کی تلاش پر توجہ کم ہوئی۔ فائدہ تو بہر حال ہوا ،کہ فیض جیسے سچے شاعر کی تاثیر نے لوگوں کے دلوں کوموہ لیا۔

آپ پوچھ سکتے ہیں کہ کیفیت کے حامل شعر میں ایسا کیا ہوتا ہے جو تاثیر کے حامل شعر میں نہیں ہوتا؟ جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا، کیفیت میں تاثیر کے ساتھ کئی مزید چیزیں ہوتی ہیں۔شعر کے فن کی نزاکتوں کالحاظ سب سے بڑی خوبی ہے اور یہاں پہلی نزاکت یہ درکار ہے کہ سب الفاظ مناسبِ حال ہوں، آپس میں مناسبت رکھتے ہوں اورمعنی میں ترقی لائیں۔ مثال کے طور پر، غالب کی غزل کا مقطع دوبارہ دیکھیں۔مسعودحسن رضوی ادیب کے بزرگ کے خیال میں یہ 'گڑمبا' نہیں تھا، بلکہ اس میں کیفیت کی حلاوت تھی۔ غالب کے یہاں کیفیت کے اشعار زیادہ نہیں ہیں،لیکن جو ہیں وہ سب نک سک سے درست ہیں۔ پہلے کہا، 'سر پھوڑنا' پھر کہا، 'شوریدہ حال'،جس کے معنی ہیں:'دیوانہ، ایسا شخص جس کے خیالات اور حرکات اس کے قابو میں نہ ہوں۔'ظاہر ہے کہ ایسا شخص انتشار حال میں، یا اپنی شوریدگی کو کم کرنے کے لیے، دیوار یا پتھر سے سرٹکرا سکتا ہے۔شوریدگی اور سر پھوڑنے میں معنوی مناسبت ظاہر ہے۔ اب مصرع اولی میں بات مکمل ہوگئی، سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا۔ یہاں 'وہ' اسم اشارہ نہیں، کلمۂ تاکید ہے۔ بات تو مکمل ہوگئی لیکن شعر ابھی ادھورا ہے۔لہٰذا اگلے مصرعے میں کہا 'یاد آ گیا مجھے'۔ یہاں 'مجھے' کی معنویت واضح ہے لیکن ایک بات اور بھی ہے، اور وہ یہ کہ غالب نام کے جس شخص کا ذکر ہورہا ہے وہ موجود نہیں ہے۔ شاید وہ دنیا ہی سے جا چکا ہے۔ بات اب بھی پوری ہے، مجھے غالب شوریدہ حال کا [شدت سے] سر پھوڑنا یاد آ گیا۔لیکن مصرع پورا نہیں، اس کے لیے شعر کے

بیانیے کی سب سے اہم بات لائے، 'تری دیوار'۔ غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں مضمون وہی ہے، لیکن غالب کے مرجانے کو صاف صاف بیان کردینے کی وجہ سے بیانیہ کیفیت کم ہوگئی ہے:

مر گیا، پھوڑ کے سر، غالبِ وحشی، ہے ہے!
بیٹھنا اُس کا وہ، آ کر، تری دیوار کے پاس[۱۰]

شعر زیرِ بحث (تری دیوار دیکھ کر) میں قابلِ غور بات یہ ہے کہ پہلے مصرعے میں بیان پورا ہونے کے باوجود جو مزید باتیں مصرعِ ثانی میں کہی گئیں وہ گذشتہ بیان پر ترقی کا حکم رکھتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی بات کم کر دیجیے تو شعر کی کیفیت ادھوری رہے گی لیکن تاثیر باقی رہے گی۔ غالب چونکہ خیال بند شاعر ہیں اس لیے ان کے یہاں کیفیت کے اشعار کم ہیں اور خواجہ میر درد یا میر کے ہم پایہ نہیں ہیں۔ کیفیت کے حامل اعلیٰ درجے کے شعر درکار ہوں تو سنیے، درد:

آتشِ عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخرالامر آہ کیا ہو گا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے[۱۱]

دیکھیے شعر میں مناسبت الفاظ اور ترقی معنی اسے کہتے ہیں۔ پہلے تو آتش کہا، پھر اس سے بڑی بات قہر کا ذکر کیا، پھر اس پر ترقی کر کے آفت کہا۔ اور آخر کار بجلی کے آن پڑنے کا استعارہ لائے کہ اس میں آتش، قہر اور آفت تینوں موجود ہیں اور بجلی کا ٹوٹ کر گرنا فوری اعتبار سے انسانی تجربات میں سب سے زیادہ خوف آگیں اور تباہ کن ہے۔ اگلے شعر میں 'آخر کار' کی جگہ 'آخرالامر' کہا جس میں زیادہ وسعت اور قطعیت ہے کیونکہ اس میں متکلم اور مخاطب دونوں کے انجام کا احساس ہوتا ہے۔ مخاطب کوئی دوست ہے، یا شاید خود معشوق ہے، یا شاید متکلم خود اپنے ہی کو سمجھا رہا ہے کہ یار تیرا کیا حشر ہوگا اور تیرے معشوق کو تو تجھ سے کوئی مطلب ہی نہیں۔ ذرا سوچ تیری زندگی کدھر جا رہی ہے۔ بیانیہ مکمل ہے اور یہ اشعار انسانی سروکار اور تشویش سے بھرے ہوئے استفہام چھوڑ جاتے ہیں۔

فیض کی مشہور نظم ''زنداں کی ایک صبح'' یوں شروع ہوتی ہے۔ پیکروں کی جگمگاہٹ اور ان کے غیر متوقع اجتماع کے باعث یہ مصرعے بجا طور پر بے انتہا مشہور ہیں:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آ کر
چاند نے مجھ سے کہا ...... ''جاگ سحر آئی ہے
جاگ اِس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے''[۱۲]

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ مصرعے تاثیر اور ڈراما سے بھرے ہوئے ہیں، بلکہ تاثیر کا کچھ سبب مصرعوں کی ڈرامائیت بھی ہے۔ لیکن جب آپ غور کرنے بیٹھیں گے تب آپ کو معلوم ہوگا کہ بیانیہ صحیح معنی میں قائم ہی نہیں ہوا، کیفیت کہاں سے آئے؟ متن میں اس بات کا کوئی اشارہ نہیں کہ صبح کی آمد کی خبر دینے کے لیے چاند ہی کا سر بالیں آنا کیوں ضروری تھا؟ یہ کام تو ستارۂ صبح، یا نسیم سحر بہتر انجام دے سکتے تھے۔ اور چاند تو صبح ہونے کے بہت پہلے غروب ہو جاتا ہے، صبح کاذب کے وقت یا اس کے کچھ پہلے چاند کہاں؟ یعنی 'چاند کیوں'، اور 'چاند کہاں' دونوں سوال تشنۂ جواب رہ جاتے ہیں۔ پھر کہا کہ چاند نے خبر دی کہ 'سحر آئی ہے۔' یعنی صبح ہو چکی ہے۔ تو پھر 'رات باقی تھی ابھی' کہنے کا کیا مطلب تھا؟ پھر کہا کہ چاند نے متکلم کو مطلع کیا کہ اب تیرے لیے نیند کی میعاد ختم ہوگئی ہے۔ لیکن اس استعارے کو پورا کرنے کے لیے 'تہِ جام' کے بعد 'تک' لانا ضروری تھا۔ موجودہ صورت میں مصرع ادھورا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن تاثیر کو بھر پور کرنے کے لیے یہی کافی تھا کہ فیض صاحب کے محبوب الفاظ میں بعض یہاں موجود ہیں: چاند، رات/شب، سحر، خواب، مے، جام۔ بس انھیں کو الٹ پھیر کر مصرعے تیار ہو گئے ہیں۔ لیکن انھیں جس طرح پیکروں میں پرویا گیا ہے اس کی بنا پر الفاظ کا اکہرا پن غائب ہو جاتا ہے، ایک روشن شبیہ ہمارے ذہن میں طلوع ہوتی ہے۔ یہی کمال ہے۔

فیض صاحب کی استعارہ آمیز پیکر سازی بھی ان کے مصرعوں کی قوت اور تاثیر میں اضافہ کرتی ہے۔ اسی نظم میں شروع کے چار مصرعوں کے بعد یہ جادو اثر مصرعے بھی آتے ہیں:

جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے[۱۳]

نظم کا کردار قائم کرنے میں ان مصرعوں کا کوئی دخل نہیں۔ ذرا سے غور کے بعد معلوم ہو جاتا

ہے کہ یہ مصرعے درحقیقت معنی سے بے نیاز ہیں اور صرف پیکروں کی جگمگاہٹ کے زور پر قائم ہیں۔ پیکر کی خوبصورتی، اس کا فوری پن، اس کی ندرت، یہ بھی فیض کی دستار کمال کے لعل و گہر ہیں۔ ممکن ہے اثر لکھنوی نے اسی بنا پر فیض کے کلام کو 'قوس قزح کے عکاس بادلوں سے ست رنگی بارش' سے تعبیر کیا ہو۔ اثر صاحب کی زبان غیر تنقیدی ہے، میں ایسا جملہ ہرگز نہیں لکھ سکتا، لیکن اس کے پیچھے ایک صداقت ہے جس سے میں کیا، کوئی بھی انکار نہیں کرسکتا۔

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ فیض کے کلام کی روانی، یا نغمگی نے ان کے کلام کو خاص و عام تک پہنچانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ہماری کلاسیکی شعریات میں روانی کو کلام کی خوبی یا کامیابی کا ضامن قرار دیا ہے۔ خسرو نے اپنے دیباچوں میں روانی پر بہت باریک اور لطیف گفتگو کی ہے۔ فارسی سے پہلے عربی میں بھی روانی کو شعر کی اہم خوبی کہا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ روانی کی تعریف کہیں بیان نہیں کی گئی ہے۔ شاید اس لیے کہ روانی کی تعریف ممکن نہیں ہے۔ کلام کی موزونیت کی طرح روانی بھی محسوس کرنے کی چیز ہے، ثابت کرنے کی نہیں۔ لیکن جس طرح موزونیت بھی کلام کے بنیادی عنصر کے طور پر ہر جگہ رائج ہے، بلکہ کولرج نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ شاعری کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ موزونیت کا تقاضا کرتی ہے، اسی طرح شعر میں روانی بھی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ یہی بات الفارابی نے ذرا اور ڈھنگ سے کہی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ موزوں کلام کی موسیقیت اس کی فطری صفت ہے۔

عرب تہذیب میں شعر کو بآواز بلند سنانا اور شعر کہنا دونوں یکساں اہمیت کے حامل تھے۔ وہاں شعر خوانی کی بھی تعلیم ہوتی تھی۔ خلیل ابن احمد نے شعر کو اصلاً اور اصولاً آوازوں کا مجموعہ کہا ہے۔ جاحظ نے کلام کی روانی سے بحث کی ہے اور آخر میں یہ کہا ہے کہ جب پورا مصرع ایک لفظ کا حکم رکھے اور ایک لفظ محض ایک آواز کا حکم رکھے تو ایسے کلام کو رواں کہا جائے گا۔

ہمارے یہاں دکن سے لے کر دہلی کے شعرا نے روانی کو مطلق حقیقت اور شعر کی بڑی صفت مانا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ جن شعرا کے کلام میں روانی زیادہ ہے وہ زیادہ مقبول ہوئے ہیں، مگر یہ ضرور کہوں گا کہ ہمارے مقبول ترین شعرا میں میر، میر انیس اور اقبال کا کلام دوسروں کے

مقابلے میں زیادہ روانی کا حامل ہے۔ جدید زمانے کے بڑے شعرا میں فیض اور میرا جی کا کلام مجھے سب سے زیادہ رواں لگتا ہے۔ شہرتوں کے قائم ہونے اور فہرست استناد (canon) میں شامل ہونے کے لیے شعر کی خوبی کے علاوہ کئی باتیں ضروری ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ آج غالب کی شہرت اتنی ہی اور اسی درجے کی ہوتی اگر مقدمۂ شعر و شاعری، یادگار غالب اور محاسن کلام غالب نہ لکھی گئی ہوتیں؟ لہٰذا یہ ضروری نہیں کہ اگر میرا جی کا کلام فیض کے کلام کے برابر روانی کا حامل ہے تو میرا جی کی مقبولیت اور شہرت بھی فیض صاحب جتنی ہو۔

فیض کے یہاں ایک اور بات مجھے بہت اہم معلوم ہوتی ہے: وہ اپنے شعر میں ہم کو شریک کر لیتے ہیں لیکن ہم پر کوئی ذمہ داری نہیں ڈالتے۔ وہ ہمیں عمل یا جد و جہد یا انقلاب کی راہ میں گامزن ہونے کی ترغیب تو کیا، پیغام بھی نہیں دیتے۔ ان کا انقلاب، یا انقلابی کشمکش ہمیں شریک کر لیتی ہے لیکن ہم سے کوئی تقاضا نہیں کرتی:

اب کوچۂ دلبر کا رہرو، رہزن بھی بنے تو بات بنے
پہرے سے عدو ٹلتے ہی نہیں اور رات برابر جاتی ہے[۱۴]

مصرعوں میں کیا روانی اور کیا شگفتگی ہے، اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ وہاں کچھ ہو رہا ہے، یا ہونے والا ہے۔ ہمیں کوچۂ دلبر کے رہرو اور اس کے طریق کار میں دلچسپی ہے اور ہم اس کے انجام کے بارے میں پر امید بھی ہیں اور شاید کچھ مشوش بھی ہیں۔ فیض صاحب ہمیں خبر دے رہے ہیں اور ہم اس خبر میں شریک ہو کر کوچۂ دلبر کے رہرو کے انقلابی پروگرام میں بھی شریک ہو جاتے ہیں۔ نظم ''و یبقیٰ وجہ ربک'' میں یہ بات بالکل کھل کر سامنے آتی ہے۔ ہمیں مژدہ سنایا جا رہا ہے۔ یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ 'ہم' (جس میں آپ بھی شامل ہیں، جیسا کہ نظم کے آخر میں واضح بھی کر دیا گیا ہے) اس مستقبل کے حصہ دار ہیں جس کی نوید نظم میں دی جا رہی ہے۔ لیکن ہمیں خود کچھ کرنا نہیں ہے۔ لازم ہے کہ وہ وقت آئے گا اور لازم ہے کہ ہم بھی اس کے شاہد اور شریک ہوں گے۔

فیض صاحب ہمیں مجبور نہیں کرتے، نہ ترغیب دیتے ہیں۔ ان کی نظموں غزلوں میں متکلم کبھی کبھی تھوڑا بہت محزوں نظر آتا ہے، لیکن زیادہ تر وہ شاہد ہے، یا خبر رساں ہے۔ ہمارے اوپر کوئی

بوجھ عائد نہیں کرتا کہ تم بھی متکلم کا ساتھ دو، یا ان قوتوں کا ساتھ دو جو مصروف جد و جہد ہیں۔ اس طرح ہم انقلاب، یا جد و جہد، یا کشمکش میں شریک نہ ہوتے ہوئے بھی شریک ہو جاتے ہیں۔

افلاطون نے شاعری اور خاص کر رزمیہ اور المیہ پر الزام لگا یا تھا کہ ان میں قوت جاذبہ ہے۔ یعنی جب ہم کسی المیے کو اسٹیج پر دیکھتے ہیں، یا اسٹیج پر کسی رزمیے کی قرأت کے وقت سامعین میں موجود ہیں تو ہم ان واقعات اور معاملات میں شریک ہو جاتے ہیں جن کا حال یا بیان ہم اسٹیج پر دیکھ یا سن رہے ہیں۔ یعنی سامع کی حیثیت محض تماشائی کی نہیں، بلکہ ساجھے دار کی ہے۔ وہ جو دیکھتا ہے اس میں جذب ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اسٹیج پر بیان کیے ہوئے یا دکھائے ہوئے واقعات سامع کی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح ،اگران واقعات اور حالات میں منفی باتوں کو پیش کیا گیا ہے، مثلاً نفرت، خوف، عدم انصاف، ظلم وغیرہ، تو وہ منفی باتیں ہماری شخصیت میں جاگزیں ہو جاتی ہیں۔

افلاطون کے اس اعتراض کا جواب کئی طرح دیا گیا ہے اور سب سے اہم جواب ارسطو کا ہے۔ اس کا جواب نفسیات کے عالم سے ہے، کہ اسٹیج پر منفی مناظر اگر دکھائے جاتے ہیں تو ان کے ذریعے ہمارے منفی جذبات بر انگیخت تو ہوتے ہیں، لیکن بر انگیختگی کے ذریعے ان جذبات کا تنقیہ یا اخراج ہو جاتا ہے۔ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ نہ یہ جواب کافی ہے اور نہ تنقیے کا عمل ہی حقیقی یا کافی ہے۔ نطشہ نے بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ اگر تم قعر ہاویہ کے اندر دیر تک گھورتے رہو تو قعر ہاویہ بھی تمھارے اندر گھورنا شروع کر دے گا۔ اس کی مراد یہی تھی کہ دیکھنے یا سننے کا عمل یک طرفہ نہیں ہوتا۔ فیض صاحب کا کلام ہمیں ترغیب عمل نہیں دیتا لیکن ہمیں عمل میں شریک ضرور کر دیتا ہے۔ دیکھیے ''اے روشنیوں کے شہر'' کے اختتامی مصرعے ہیں:

شب خوں سے منھ پھیر نہ جائے ارمانوں کی رو
خیر ہو تیری لیلاؤں کی، ان سب سے کہہ دو
آج کی شب جب دیے جلائیں، اونچی رکھیں لَو[۱۵]

آخری مصرع کیا بولتا ہوا رواں مصرع ہے۔ اس کے سحر کے آگے ہماری تنقیدی حس ماند پڑ جاتی ہے۔ لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'لیلاؤں' نہایت خوبصورت ہے اور دل کو چھو لیتا ہے لیکن یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ وہاں لیلائیں ہیں بھی۔ شاید صرف چڑیلیں ہیں، کیونکہ روشنیوں کا شہر تو

ہجر کی بے نور شہر پناہ کے پیچھے چھپا ہوا ہے۔ لیکن ہم یقین کر لیتے ہیں کہ وہاں لیلائیں ہیں، روشن رخ اور روشن لباس اور وہ شہر میں (شاید اس کی فصیلوں پر) چراغ روشن کرتی ہیں۔ کسی سے کہا جا رہا ہے کہ وہ ان سے کہہ دے کہ وہ اس شب چراغوں کی لویں اونچی رکھیں۔ ہمارا کوئی کام نہیں، لیلاؤں تک متکلم کا پیغام پہنچانے والا کوئی نا معلوم شخص ہے، ہماری کوئی ذمہ داری نہیں۔ لیلاؤں کے ہاتھ شل تو نہیں ہو گئے؟ ہمیں نہیں معلوم اور نہ ہی متکلم اس باب میں کچھ جانتا ہے۔ چراغ کی لو اونچی کرنے والیوں کو کچھ خطرہ ہے کہ نہیں، ہمیں نہیں معلوم اور نہ ہی متکلم کو معلوم ہے۔

یہ سب ہے، لیکن ہم متکلم کی اس تشویش میں شریک ہیں کہ 'ارمانوں کی رو' (یہ فقرہ ذرا فلمی ہو گیا، لیکن خیر) کا منھ شب خونیوں کی یلغار سے پھر نہ جائے۔ ہم بھی دل سے بضد ہیں اور ہمیں یقین ہے کہ بے نور شہر پناہ کے پیچھے لیلائیں ہیں اور ان کا کام ہے چراغوں کی لویں اونچی رکھنا۔ ہمیں کچھ نہیں کرنا ہے، متکلم کو بھی کچھ نہیں کرنا ہے، صرف بیان کرنا ہے۔ لیکن نظم پڑھ کر یا سن کر ہم بھی شب خونیوں کے خلاف جنگ میں شریک ہو جاتے ہیں۔

''ملاقات''[۱۶] بھی اسی طرح کی نظم ہے۔ اس کا آغاز اس قدر خوبصورت اور شاندار ہے کہ اسے جدید نظم میں بے نظیر کہہ سکتے ہیں۔ کاش کے اگلے سب مصرعے بھی اتنے ہی زور اور حسن کے حامل ہوتے۔ نظم میں عمل یا انقلاب کا کام دو دھندلی ہستیوں کے سپرد ہے: متکلم کی صدا جو نہر خوں ہے اور جس لڑکی سے متکلم بات کر رہا ہے اس کی باہوں میں سلگتا ہوا اس کا غم۔ 'ہم' نے جگر میں ٹوٹ کر اٹکے ہوئے تیروں کو نوچ کر ہر ایک کا تیشہ بنا لیا ہے۔ لیکن اس سے کیا کام لیں گے، یہ ابھی واضح نہیں ہوا کہ مژدہ سنائی دیتا ہے کہ اس رات نے جو غم دیا ہے وہ سحر کا یقیں بنا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سحر ہم سب کے لیے ہے، لیکن ہم صرف اس لیے اس میں شراکت دار ہیں کہ فیض کی نظم ہمیں یہ سب بتا رہی ہے۔ فیض کی نظم نے ہمارے ذہنوں کو انقلابی بنا دیا ہے لیکن ہمیں اپنے جگر میں چبھے ہوئے تیر بھی نہیں نوچنے پڑے ہیں۔ اس سے بڑا کمال شعری کیا ہوگا کہ یہ نظم ہم سب کے لیے تسلی اور تیقن پیدا کرتی ہے اور ہم سے کچھ تقاضا نہیں کرتی۔ یہ خالی خولی رجائیت نہیں ہے (اگرچہ یہ نظم کبھی کبھی اس طرف جاتی ہوئی لگتی ضرور ہے)، یہ شعر کی وہ قوت ہے جس کی طرف افلاطون نے اشارہ کیا تھا۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ فیض صاحب اگر ترقی پسند شعریات کا لحاظ ہر وقت نہ رکھتے تو ان کی دنیاے شعر بہت متنوع اور رنگارنگ ہوتی۔ لیکن میں یہ بھی کہتا ہوں کہ فیض نے استعارے اور پیکر کو مرکزیت دے کر اپنی شاعری میں پھر بھی وہ قوت پیدا کر لی جو ترقی پسند شعریات کے بس کی نہیں تھی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ انھیں فرد کا، مجرد اور تنہا انسان کا احساس بہت شدید تھا۔ وہ 'عوام' کی بے شمار بھیڑ سے زیادہ 'ایک انسان' کے شاعر ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتو ان کے یہاں فرد کی مرکزیت اور انفرادی زندگی کی معنویت کا احساس اس قدر نمایاں نہ ہوتا۔ فیض صاحب کو پڑھتے ہوئے ہمیں خود اپنی اہمیت اور معنویت کا احساس ہوتا ہے۔

ہمارے یہاں میتھیو آرنلڈ کا قول ایک زمانے میں بے انتہا مقبول تھا کہ 'شاعری نقد حیات ہے۔' اس کو اصول بنا کر ہم نے جدید شاعر سے طرح طرح کی توقعات باندھیں، بلکہ تقاضے کیے۔ لیکن آرنلڈ کا قول یہ بھی تو ہے کہ شاعری ہمارے لیے زندگی کی تعبیر کرتی ہے (interprets life for us)، ہمیں تسلی دیتی ہے (consoles us)، ہمیں تقویت دیتی ہے، ہماری ہمت بندھاتی ہے (sustains us)۔ ہوسکتا ہے یہ سب کرنے کے لیے بچاری شاعری کو نقد حیات کے پاپڑ بھی بیلنے پڑتے ہوں، مگر میں تو رومی اور میر کے یہاں سے وہ تقویت حاصل کرتا ہوں جو کارزار حیات میں مجھے میری اہمیت کا احساس دلاتی ہے، مجھے بتاتی ہے کہ ٹھیک ہے، کائنات بہت معاند اور مخالف ہے، ٹھیک ہے اس رزم گاہِ حیات میں تمھاری ہستی پرِ کاہ سے زیادہ نہیں، بلکہ اس سے بھی کم ہے، لیکن پھر بھی تم اپنی جگہ پر ایک وجود ہو۔ نوبل انعام یافتہ ماہر طبیعیات اسٹیون وائن برگ (Steven Weinberg) نے لکھا ہے کہ مجھے اب کائنات کی فہم پہلے سے زیادہ ہے، لیکن جتنا ہی میری فہم بڑھتی ہے، اتنا ہی میں دیکھتا ہوں کہ کائنات کا مقصد کچھ نہیں۔ لیکن میر ہم سے کہہ دیتے ہیں:

مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں
میؔر بھی شام اپنی سحر کر گیا[۱۷]

میر کی طرح رومی بھی مجھے اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں:

نورِ فلک است این تنِ خاکیِ ما
رشکِ ملک آمد است چالاکیِ ما

گہ رشک بَرَد فرشتہ از پاکیِ ما
گہ بگریزد دیو ز بی باکیِ ما[۱۸]

....

بر گورِ من آن کو گذرد، مست شود
ور زیست کند، تا بہ ابد مست شود
در بحر رود، بحر بہ مد مست شود
در خاک رود، گور و لحد مست شود[۱۹]

یہ ہے فرد کی خود اعتمادی۔ اسے 'تصور انسان' وغیرہ نام دے کے اس کی توہین نہ کیجیے۔ رومی اتنے بیوقوف نہیں کہ یہ نہ جانتے ہوں کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں سب مجذوب کی بڑ جیسا ہے۔ لیکن ہمیں تو اس سے تقویت ہوتی ہے کہ اللہ اللہ ہم بھی ایسے ہیں کہ ہمارے بارے میں ایسا کہا جاتا ہے۔ رہی مجذوب کی بڑ، تو فیض صاحب کیا کم ہیں:

جو رکے تو کوہِ گراں تھے ہم، جو چلے تو جاں سے گذر گئے
رہِ یار ہم نے قدم قدم تجھے یادگار بنا دیا[۲۰]

دیکھ لیجیے، یہ انسان کی عظمت کا اعلان نہیں، اپنی عظمت کا اعلان ہے۔ اب بھی یقین نہ آئے تو میر کو سن لیجیے:

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میؔر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا[۲۱]

مقدور سے زیادہ مقدور نہ ہوتا تو رک کر کوہ گراں بن جانے اور چل کر منزل جاں کو لانگھ جانے کا ناممکن کام کیوں کر انجام دے سکتے؟

ایسا نہیں ہے کہ رومی کے یہاں موت کے مراحل نہیں ہیں، یا وہ ان کی آزمائشوں سے گذرنے سے گریز کرتے ہوں۔ سنیے:

با درد بساز چون دوای تو منم
در کس منگر کہ آشنای تو منم

گر کشتہ شدی، مگو کہ من کشتہ شدم
شکرانہ بدہ کہ خون بہای تو منم[۲۲]

اور اس کے بعد کی منزل یہ ہے:

در عالم گل گنج نہانی ماییم
دارندۂ ملک جاودانی ماییم
چوں از ظلماتِ آب و گل بگذشتیم
ھم خضر و ھم آب زندگانی ماییم[۲۳]

ہماری شاعری میں میر سے زیادہ کسی کو اپنی، یعنی بطور فرد ہم/میں کی اہمیت کا احساس نہیں۔ کوچۂ یار میں لہو بہا کر اور خاک رہ ہو کر پڑ رہنے یا غبارِ ناتواں کے روپ میں کوبکو اڑتے رہنے کی بات ٹھیک ہے، لیکن میر کے یہاں ایک فرد بھی ہے جو اپنی ہی سنتا ہے اور اپنی ہی کرتا ہے۔ وہ کسی کا محکوم نہیں، معشوق کا بھی نہیں:

مشکل بہت ہے ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا
یوں مارنا تو پیارے آسان ہے ہمارا
ہم وے ہیں سن رکھو تم مر جائیں رک کے یک جا
کیا کوچہ کوچہ پھرنا عنوان ہے ہمارا
ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا[۲۴]

....

بجلی سے یوں چمکتے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں[۲۵]

....

جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے
سر جاوے گو اس میں میرا سر نہ فرو میں لاؤں گا[۲۶]

فیض صاحب کے مزاج کی محزونی اور شکوہ سنجی انھیں ان منزلوں تک نہیں آنے دیتی، لیکن وہ ہمیں اپنی اہمیت کا احساس دلانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ فیض صاحب ہمیں اس بات

کا حوصلہ دیتے ہیں کہ ہم خود کو لوح جہاں پر حرف مکرر کی طرح نہ سمجھیں کہ ہمیں جو چاہے گا، جب چاہے گا اٹھا دے گا:

کلفتِ زیست تو منظور تھی ہر طور مگر
راحتِ مرگ کسی طور گوارا ہی نہ تھی[۲۷]

....

لا کوئی نغمہ، کوئی صوت، تری عمر دراز
نوحۂ غم ہی سہی، شورِ شہادت ہی سہی،
صُورِ محشر ہی سہی، بانگِ قیامت ہی سہی،[۲۸]

....

کون ایسا غنی ہے جس سے کوئی
نقد شمس و قمر کی بات کرے
جس کو شوق نبرد ہو ہم سے
جائے تسخیرِ کائنات کرے[۲۹]

فیض نے اقبال پر جو نظم کہی تھی اس کی کئی باتیں خود فیض پر صادق آتی ہیں۔ میں اس نظم کے چند مصرعے سنا کر آپ سے رخصت لیتا ہوں:

آیا ہمارے دیس میں اک خوش نوا فقیر
آیا اور اپنی دھن میں غزل خواں گذر گیا
سنسان راہیں خلق سے آباد ہو گئیں
ویران میکدوں کا نصیبہ سنور گیا[۳۰]

....

اب دور جا چکا ہے وہ شاہِ گدا نما[۳۱]

....

پر اُس کا گیت سب کے دلوں میں مقیم ہے[۳۲]

حوالہ جات

*　معروف ادیب، نقاد اور فکشن نگار۔ الہ آباد، انڈیا۔

۱۔　فیض احمد فیض، ''مرے دل مرے مسافر''، نسخہ ہائے وفا (لاہور: مکتبۂ کارواں، س ن)، ص۶۵۵۔

۲۔　فیض احمد فیض، ''سرِ وادیِ سینا''، نسخہ ہائے وفا، ص۴۲۴۔

۳۔　ایضاً، ص۴۲۳۔

۴۔　حسرت موہانی، کلیاتِ حسرت موہانی، حصہ اول (لاہور: مکتبۂ معین الادب، ۱۹۷۶ء)، ص۱۷۲۔

۵۔　ایضاً، ص ۱۷۹۔

۶۔　ایضاً۔

۷۔　میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۳ء)، ص۳۹۶۔

۸۔　میرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، مرتب امتیاز علی خاں عرشی (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۱۱ء)، ص۲۰۳۔

۹۔　ایضاً، ص۲۰۴۔

۱۰۔　ایضاً، ص ۲۱۰۔

۱۱۔　خواجہ میر درد، دیوان میر درد، مرتب کلب علی خاں فائق (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء)، ص۱۴۲۔

۱۲۔　فیض احمد فیض، ''دستِ صبا''، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۸۱۔

۱۳۔　ایضاً۔

۱۴۔　فیض احمد فیض، ''زنداں نامہ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۲۶۷۔

۱۵۔　ایضاً، ص ۲۵۹۔

۱۶۔　ایضاً، ص۲۴۴۔

۱۷۔　میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۲۱۔

۱۸۔　محمد جلال الدین رومی، کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی، با مقدمہ و تصحیح محمد عباسی (تہران: انتشارات نشرِ طلوع، ۱۳۶۶ش)، ص۳۔۱۳۴۲۔

ترجمہ: ہمارا یہ خاکی بدن آسمان کا نور ہے، ہماری باخبری اور سبک روحی فرشتوں کے لیے باعثِ رشک ہے، کبھی ہماری پاکیزگی پر فرشتے رشک کرتے ہیں، کبھی ہماری بے باکی سے شیطان بھی راہِ فرار اختیار کر لیتا ہے۔

۱۹۔　ایضاً، ص۱۳۷۶۔

ترجمہ: میری قبر پر جو بھی آئے گا، مست ہو جائے گا، اگر زندہ رہا تو ابد تک مست رہے گا، اگر وہ سمندر میں چلا جائے گا تو سمندر مست ہو جائے گا اور اس کی موجیں اس کی مستی کا اظہار ہوں گی، اگر وہ سپرد خاک ہوا تو قبر مست ہو جائے گی۔

۲۰۔　فیض احمد فیض، ''دستِ تہِ سنگ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۳۵۵۔

۲۱۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۰۹۔

۲۲۔ محمد جلال الدین رومی، کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی، ص۱۴۱۴۔

ترجمہ: درد سے مانوس ہو جاؤ جب تمھاری دوا مَیں ہوں، کسی اور کی طرف نہ دیکھو کہ تمھارا ساتھی مَیں ہوں، اگر تم مارے گئے ہو تو مت کہو کہ مَیں قتل ہو گیا، شکرانہ ادا کرو کہ تمھارا خوں بہا مَیں ہوں۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۱۷۔

ترجمہ: مٹی کی اس کائنات میں خفیہ خزانہ ہم ہیں، ہمی دائمی سلطنت کے مالک ہیں، جب ہم آب و گل کے ظلمات عبور کر لیں، تو پھر ہمی خضر ہیں اور ہمی آبِ حیات۔

۲۴۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۲۴۔

۲۵۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان دوم، ص۵۰۹۔

۲۶۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان چہارم، ص۶۷۶۔

۲۷۔ فیض احمد فیض، ''شامِ شہرِ یاراں''، نسخہ ہائے وفا، ص ۵۲۵۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۵۴۶۔

۲۹۔ فیض احمد فیض، ''دستِ تہِ سنگ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۳۳۹۔

۳۰۔ فیض احمد فیض، ''نقشِ فریادی''، نسخہ ہائے وفا، ص ۸۵۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۸۶۔

۳۲۔ ایضاً۔

مآخذ

درد، خواجہ میر۔ دیوان میر درد۔ مرتب کلب علی خاں فائق۔ لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء۔

رومی، محمد جلال الدین۔ کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی۔ با مقدمہ و تصحیح محمد عباسی۔ تہران: انتشارات نشر طلوع، ۱۳۶۶ش۔

غالب، میرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان غالب۔ نسخۂ عرشی۔ مرتب امتیاز علی خاں عرشی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء۔

فیض، فیض احمد۔ نسخہ ہائے وفا۔ لاہور: مکتبۂ کارواں، س ن۔

موہانی، حسرت۔ کلیاتِ حسرت موہانی۔ لاہور: مکتبۂ معین الادب، ۱۹۷۶ء۔

میر، میر تقی۔ کلیات میر۔ جلد اول۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۳ء۔

صائمہ علی *

جدید اردو غزل میں ہندی زبان کے اثرات: ایک جائزہ

اُردو زبان کے نام، مولد، مآخذ اور ارتقا کی تفصیل پیچیدہ اور متنازعہ ہے جس کی بڑی وجہ اس کا مختلف زبانوں کا مرکب ہونا ہے۔ اسی نسبت سے اس پر مختلف مذاہب، علاقوں اور زبانوں کے اثرات ملتے ہیں جو اس کی معروضی تعریف متعین کرنے میں مانع ہیں۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے میل جول نے ہندوستان میں رابطے کی زبان کو فروغ دیا جس میں ہندوستان کی مقامی زبانوں کے ساتھ فاتحین کی عربی فارسی کے الفاظ شامل تھے۔مختلف علاقوں اور ادوار میں اس کے مختلف نام قرار پائے مثلاً ہندوی، ہندی، دہلوی، گجری، ریختہ اور اُردو۔ ہندومسلمان دونوں یہ مشترک زبان بول رہے تھے لیکن دونوں کے ہاں فرق مذہبی تمدن کا تھا۔مسلمانوں کی زبان پر عربی فارسی کے اثرات زیادہ تھے جب کہ ہندوؤں کی زبان پر سنسکرت کے، لیکن اس فرق نے کسی تضاد یا الجھن کے بجاے لسانی سطح پر زبان کو وسعت دی اور معاشرتی سطح پر معاشرتی ہم آہنگی اور رواداری کو فروغ دیا۔مسلم صوفیہ نے اس ضمن میں بہت اہم کردار ادا کیا جن کا مسلک محبت، امن، مساوات اور رواداری سے عبارت تھا۔ چنانچہ ہندو مسلمان ایک دوسرے کے مذہبی جذبات کی نہ صرف قدر کرتے بلکہ عملی طور پر ان سرگرمیوں میں شامل بھی ہوتے۔ شاعری میں اس کا بہترین اظہار امیر خسرو (۱۲۵۳ء – ۱۳۲۵ء) نے کیا جنھوں نے فارسی میں بے مثل مہارت کے باوجود ہندی کو بھی قابل توجہ جانا۔ انتظار حسین ہندومسلم تہذیب کے اس رُخ

کے متعلق لکھتے ہیں:

> ابھی مسلمانوں کا طرزِ احساس کسی ثنویت کا شکار نہیں ہوا تھا اور طہارت پسند مسلمان اور کافر ادا مسلمان دو متحارب طاقتیں بن کر نہیں ابھرے تھے، امیر خسرو کو اپنے سارے زہد و اتقا کے باوصف اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی تھی کہ سرسوں کی شاخ پگڑی میں اڑس کر بسنت کے گیت گاتے ہوئے حضرت نظام الدین اولیا کے حضور حاضر ہوں اور حضرت نظام الدین اولیا کو عقیدت مندوں سے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں تھا کہ بسنت مناؤ اور میلہ کرو۔[1]

یہی ہند اسلامی تہذیب دلی کے بعد دکن میں پروان چڑھی، جس کا اظہار اس مشترک زبان ہندی اور اُردو میں بطریق احسن ہوتا رہا۔ ہاں یہ ضرور تھا کہ مخصوص مذہبی و معاشرتی ماحول اور اس کے بیان میں مذہبی لسانی اثرات نظر آتے، مثلاً لوگوں کے نام، رشتوں کے نام، احوال پُرسی کے القاب و آداب اور مذہبی و معاشرتی رسومات وغیرہ۔ یہ صورت حال تحریر میں بھی تھی لیکن اس میں زیادہ زور موضوع کے بیان میں ہوتا مصنف کے مذہب پر نہیں۔ ملک محمد جائسی کی پدماوت ہو یا پنڈت دیاشنکر نسیم کی گلزار نسیم یا پھر پنڈت رتن ناتھ سرشار کی فسانۂ آزاد، یہ سب لکھنے والے کے مذہب اور موضوع کے اختلاف کے باوجود ان کی زبان موضوع کی معاشرتی فضا سے ہم آہنگ ہے۔ مسلم شعرا ہندی تلمیحات سے کام لیتے جب کہ ہندو شعرا کے ہاں مسلم عناصر کی تعداد مسلمانوں کے ہاں ہندی عناصر سے بہت زیادہ تھی۔ اس لیے ڈاکٹر تارا چند کا یہ کہنا درست ہے کہ:

> جب کبھی ہندوؤں یا مسلمانوں کا تخلیقی شعور ایک نہج پر کام کرتا ہے تو وہ ہندی استعمال کرتے ہیں، جب دوسرے راستے پر انھیں لے جاتا ہے تو وہ اُردو استعمال کرتے ہیں۔[2]

مسلمانوں نے ہندوستان میں اسی رابطے کی زبان کو فروغ دیا جس کا مقصد مقامی لوگوں سے میل جول تھا۔ اس کا سب سے بڑا ذریعہ مسلم صوفیہ تھے جنھوں نے مقامی زبان میں عوام سے رابطہ کیا۔ اس طرح رائج الوقت اُردو میں عربی فارسی کے ساتھ مقامی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہوئے۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کے مطابق:

> فاتح مسلمانوں نے اپنی زبانوں (عربی، فارسی، ترکی) کو یہاں نافذ نہیں کیا بلکہ یہاں کی زبانوں کو عام کاروبار زندگی میں سماجی رابطے کے طور پر اختیار کیا لیکن ان زبانوں کے لیے دیوناگری رسم الخط کے بجاے اپنے رسم الخط کو رواج دیا اور یہاں کے صوتی مزاج کے مطابق اس میں مناسب تبدیلیاں کیں۔[۳]

ہندوؤں اور مسلمانوں میں اس لسانی ہم آہنگی کو دیکھتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے ہندو مسلم لسانی تقسیم کی کوشش فورٹ ولیم کالج کے ذریعے کی۔ یہ کالج بنیادی طور پر انگریز ملازمین کو مقامی زبانیں سکھانے کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ اس مقصد کے لیے کالج کے ہندوستانی شعبے کے سربراہ گل کرسٹ نے نصابی کتب لکھوائیں کیوں کہ اس سے پہلے آسان اردو نثر کے نمونے موجود نہیں تھے چنانچہ انھوں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کے تہذیبی ورثے سے قصے کہانیوں کو آسان اردو میں ترجمہ کرایا۔ اس کام کے لیے بالترتیب مسلم اور ہندو مصنفین کا انتخاب کیا گیا۔ یہاں شعوری طور پر ہندو اور مسلم مصنفین کی کتابوں میں مذہبی، تہذیبی اور لسانی اختلاف نمایاں تھا، بقول ڈاکٹر سہیل بخاری:

> ان میں یہ بات بطور خاص ملحوظ رکھی جاتی تھی کہ ہندی کی کتاب اُردو کے لیے اور اُردو کی کتاب ہندی والوں کے لیے ناقابلِ فہم بن جائے۔[۴]

اسی کالج میں للو لال کوی نے بھگوت گیتا کے ایک حصے کا ترجمہ پریم ساگر کے نام سے کیا۔ اس ترجمے میں عربی فارسی کے رائج العام الفاظ کے بدلے بھاشا اور سنسکرت کے الفاظ استعمال کیے گئے، ساتھ ہی اسے فارسی کے بجاے دیوناگری رسم الخط میں لکھا گیا۔ اس کتاب کو ہندو طبقے میں بڑی مقبولیت ملی۔ اس کے بعد بتدریج سنسکرت اور بھاشا الفاظ کے اضافے، عربی فارسی الفاظ کے اخراج اور دیوناگری رسم الخط کے ساتھ اس زبان کو ''ہندی'' کے نام سے منسوب کیا جانے لگا۔ وقت کے ساتھ لسانی سطح پر بھی ہندی اُردو مغائرت بڑھتی گئی۔

لکھنوی معاشرے کی شائستگی اور نفاست پسندی نے ہندی الفاظ کو غیر فصیح جانا اور فارسی کی لطافت کو ترجیح دی۔ ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک نے شاعری میں ہندی الفاظ کا داخلہ قانونی طور پر بند کر دیا چنانچہ عرصے تک ہماری شاعری بالخصوص غزل کی زبان فارسی محور کے گرد گھومتی رہی جس سے زبان کی دل کشی اور لطافت تو ضرور بڑھ گئی لیکن یہ ہندی زبان کے الفاظ کی کشش اور اس زبان سے

وابستہ تہذیبی سرچشموں سے محروم ہوگئی۔ اس بڑھتے ہوئے فارسی اثر نے اسے فطری عوامی لب و لہجے سے دُور کر کے تکلف، تصنع اور کتابی زبان کی شاعری بنا دیا۔ جاوید وشٹ لکھتے ہیں :

> ہندوی روایت شناسی سے کچھ ہم نے احتراز کیا (شاید اسے مفتوح سمجھ کر) یا پھر ہمارا سارا زور فارس روایت پر مرکوز ہو کر رہ گیا ...... ولی کا دور آتے ہی ہم نے ہندوی روایت سے ناتا ہی توڑ لیا۔ یہ ناتا ٹوٹنا تھا کہ غزل محدود دائرے میں چکر لگانے لگی۔ گل و بلبل، شمع و پروانہ، لیلیٰ مجنوں، صحرا و جنوں، ہجر و فراق۔ ہندوی روایت کو اگر سمجھا ہوتا تو مولانا حالی پانی پتی کو مقدمۂ شعر و شاعری نہ لکھنا پڑتا۔ ہندی روایت تنوع کا رنگ رنگ آبشار ہے۔[۵]

ڈاکٹر وزیر آغا اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> دہلی میں فارسی غزل سے ہم آہنگ رہنے کا میلان اس قدر قوی تھا کہ شعرا نے ارادی طور پر غزل بلکہ اُردو شاعری سے ہندی کے لاتعداد الفاظ خارج کر دیے اور ہندی تلمیحات اور مظاہر کے بجائے فارسی تلمیحات اور استعارات کو بے دریغ اپنانا شروع کر دیا۔ بے شک فارسی غزل کو سامنے رکھ کر اُردو غزل کہنے کا رجحان مفید تھا کہ اس اقدام سے اُردو غزل نے گیت کے 'چنگل' سے رہائی پا کر غزل کے اصل مزاج کو اپنا لیا۔ تاہم ہندوستان کی فضا اور مظہر سے قطع تعلق کی اس روش نے اردو غزل میں تقلیدی رنگ بھی پیدا کیا۔ دھرتی کی بو باس کو خود میں نہ جذب کرنے کی وجہ سے اُردو غزل کی نشو ونما ایک طویل مدت کے لیے رک گئی۔[۶]

ان اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو غزل نے فارسی کی غیر ضروری تقلید سے خود کو ہندی زبان کی فطری دل کشی اور سادگی سے محروم کر دیا۔ کسی زبان سے رشتہ منقطع کرنے کے معنی اس سے وابستہ تہذیبی وراثت سے بھی محرومی ہے کیونکہ مخصوص نظریات و کیفیات مخصوص الفاظ کے ساتھ ہی آتی ہیں۔ اس طرح ایک تو تہذیبی و ثقافتی طور پر غزل کا دامن محدود ہوا، دوسرے مقامی لب و لہجہ نہ ہونے سے غزل میں تکلف اور اجنبیت پیدا ہوئی۔ بہت سے ناقدین اس نظریے سے اتفاق نہیں کرتے اُن کے مطابق عجمی رنگ کے باوجود اُردو غزل میں ہندی عناصر ملتے ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مطابق:

> اُردو غزل مقامی ماحول اور ہندوستانی تہذیب سے گہرے طور پر متاثر رہی ہے۔گو اس کا ڈھانچا ایرانی ہے لیکن یہ اپنے انداز قد سے فارسی غزل سے الگ پہچانی جاتی ہے اس کی پشت پر جو تہذیبی تصور ہے وہ مشترک تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا تصور جسے صدیوں کے میل جول نے تعمیر کیا۔ یہ تہذیبی تصور ایران و توران سے کچھ امور و علامات مستعار لیتا ہے مگر یہ بنیادی طور پر ہندوستانی ہے اور ہندوستان ہی کی آب و ہوا یہاں کے ذہن و مزاج اور معاشرتی و تہذیبی خصوصیات کی آئینہ دار ہے۔[۷]

آل احمد سرور کے مطابق:

> اردو غزل پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے مگر یہ فارسی کا چربہ نہیں۔ یہ ہندوستانی تہذیب کا ایک جلوہ صد رنگ ہے۔ چنانچہ اس میں لوک گیتوں کی روایت، ہندوستان کے موسم، تیوہار، رسم و رواج، مجلسی اور تمدنی زندگی کے کتنے ہی نقوش محفوظ ہو گئے ہیں۔[۸]

ان دو انتہائی آرا کی درمیانی حقیقت سمجھنے کے لیے اُردو زبان کی ساخت کو سمجھنا چاہیے۔ ہر زبان تین حصوں پر مشتمل ہوتی ہے:

۱۔ ذخیرۂ الفاظ

۲۔ افعال وحروف

۳۔ صرف ونحو

اُردو پر نظر ڈالیں تو اس کے ذخیرۂ الفاظ مثلاً اسما، صفات وغیرہ پر عربی فارسی کا غلبہ ہے لیکن باقی دو حصے افعال وحروف اور صرف ونحو ہندی سے لیے گئے ہیں مثلاً مصدر، مُشتق بنانا، جمع بنانے کے قاعدے، مذکر مؤنث کے قاعدے، حروف اضافت، علامتِ فاعل، علامتِ مفعول وغیرہ سب ہندی قواعد کے مطابق ہیں۔

ڈاکٹر اعجاز حسین اس پہلو کے متعلق لکھتے ہیں:

> اردو نے عربی یا فارسی کے قاعدوں سے اپنے الفاظ کا اسم فاعل مفعول اسم ظرف وغیرہ نہیں بنایا بلکہ شروع سے اپنا اصول الگ مرتب کر لیا تھا، مثلاً فاعل بنانا ہو تو مصدر کے الف کو ے سے بدل کر ''والا'' بڑھا دیتے ہیں جیسے کھانے سے کھانے والا، جانے سے جانے والا، اسی طرح اسم مفعول بنانے کے لیے پہلے مصدر کا ماضی بناتے ہیں اور

پھر آخر میں ہُوا زیادہ کر دیتے ہیں مثلاً ابلنا سے ابلا ہُوا، ٹوٹا سے ٹوٹا ہُوا۔[9]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مطابق:

جملے کی جان تین چیزیں ہوتی ہیں اسم، اسم صفت اور فعل۔ بہت سے اسم اور صفت تو ہم نے فارسی عربی سے لیے لیکن اُردو فعل کا ہمارا سرمایہ سارا کا سارا مشترک ہے۔ فعل کے بغیر جملے کا تصور کیا ہی نہیں جا سکتا تھا، اٹھنا، بیٹھنا، کھانا، پینا، سونا، لینا، دینا، آنا، جانا، گانا، رونا، دھونا، رہنا، سہنا۔[10]

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی اسما، صفات، تراکیب کی کثرت کے باوجود اُردو کی ساخت ہندی سے قریب ہے۔ زبان میں کسی خاص تہذیب، طرزِ احساس کا اظہار اس کی تلمیحات، تشبیہات، استعارات اور علامات کے ذریعے بھی ہوتا ہے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو قیام پاکستان کے بعد کی غزل میں ہندی رنگ دکھائی دیتا ہے، خصوصاً ہندو دیو مالا کی تلمیحات خوب صورت انداز میں ملتی ہیں:

یونہی کہیں کہیں تری یادوں کے پھول تھے
تھی ورنہ زندگی کسی بن باس کی طرح[11]

ایک کاٹا رام نے سیتا کے ساتھ
دوسرا بن باس میرے نام پر[12]

پانی پر بھی زاد سفر میں پیاس تو لیتے ہیں
چاہنے والے ایک دفعہ بن باس تو لیتے ہیں[13]

ہوا مرے جوڑے میں پھول سجاتی جا
دیکھ رہی ہوں اپنے من موہن کی رہ[14]

سونا میرے پاس نہیں کہ اس کا مول چکاؤں
بازاروں میں بکتا موہن اور اکیلی میں[15]

کسی بھی خاص علاقے کی شاعری میں وہاں کے جغرافیے کو بھی دخل ہوتا ہے لیکن عجمی اور ہندی شاعری میں جغرافیے کے علاوہ مزاج کا بھی فرق ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ فرق زمین و آسمان کا ہے جس سے مراد ہے کہ ہندوستان کی تہذیب زمین سے وابستہ ہے۔ وہ دنیا کو سرائے نہیں، گھر سمجھتے ہیں۔ جنگل، جانور ان کے نزدیک قابل تعظیم بلکہ قابل پرستش ہیں اس لیے وہ شاعری میں ایسی تشبیہات

استعمال کرتے، جو مادی اور دیکھی بھالی ہوتی ہیں اور پڑھنے والے کا ذہن فوراً اس تک پہنچ جاتا ہے۔

محمد حسین آزاد کے مطابق:

> بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے اس کی کیفیت ہمیں ان خط و خال سے سمجھاتی ہے جو خاص اُسی شے کے دیکھنے، سننے، سونگھنے، چکھنے یا چھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بیان میں اگرچہ مبالغے کی تیزی یا جوش وخروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی مگر سننے والے کو جو اصل شے کے مشاہدے سے مزہ آتا ہے وہ سننے سے آ جاتا ہے، برخلاف اس کے ہمارے شعرا کے کہ جس شے کا ذکر کرتے ہیں صاف اُس کی بُرائی بھلائی نہیں دکھا دیتے بلکہ دوسری شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا بُرا سمجھا اس کے لوازمات کو شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں۔[16]

ڈاکٹر اعجاز حسین کے مطابق:

> فارسی کے ذخیرے میں زیادہ ایسے مُشبّہ ہیں جن کو اُردو شاعری نے نہیں دیکھا یا کم دیکھا ہے اور سننے والے اور زیادہ ان چیزوں سے دور ہیں برخلاف اس کے بھاشا کی تشبیہات میں عموماً مقامی و گھریلو چیزیں ہوتی ہیں اس لیے اور بھی زیادہ دل کشی بڑھ جاتی ہے۔[17]

جدید غزل میں ہندی مزاج کی تشبیہات ملتی ہیں مثلاً:

میٹھا مٹھاس سے ہے وہ اُجلا کپاس سے
باتوں میں اشتراک مِلن میں تپاک سے[18]

اپنی غزل قتیل وہ کوئل کی کُوک ہے
جس کی تڑپ کو دور سے پہچان جائیے[19]

موسم کی مستیوں میں اُسے دیکھنا ذرا
ٹھنڈی ہوا کی زد پہ ہے پیپل سا اُس کا جسم[20]

کسی زبان کے محاورات اور ضرب الامثال اُس قوم کی تاریخ اور نفسیات کی عکاسی کرتے ہیں۔ محاوروں کا تعلق زبان کے عام ذخیرۂ الفاظ سے ہوتا ہے جو مذہبی یا غیر مذہبی نہیں ہوتا۔ جب یہ ایک بار زبان کا حصہ بن جائیں تو بلا تفریق مذہب و ملت سب بولنے والوں کی مشترکہ ملکیت بن جاتے

ہیں اور مسلسل استعمال کے بعد یہ اپنے مذہبی یا معاشرتی مآخذ سے کٹ کر لسانی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔ ہندی زبان کے محاورات میں ان کی ہزاروں سالوں کی تاریخ اور تجربات موجود ہیں۔ اُردو میں رائج ہندی الاصل محاورات میں سے کچھ یہ ہیں: نہ نو من تیل ہو گا نہ رادھا ناچے گی، کہاں راجہ بھوج کہاں گنگو تیلی، گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے، بگلا بھگت، بہتی گنگا، الٹی گنگا بہنا، گنگا نہانا، گھر آئی لکشمی، رام کہانی، رام رام کرنا، بغل میں چھری منہ میں رام رام۔ جدید اُردو غزل میں ان محاورات کا استعمال دیکھیے:

اس کلجگ میں شہرت جی
اُلٹی گنگا بہتی ہے[۲۱]

خود نہر نکالی ہے تو پھر پیاس بجھائی
بہتی ہوئی گنگا پہ کبھی لب نہیں رکھا[۲۲]

کیا مشورہ دے کوئی اب ایسے آدمی کو
جانے دیا ہو جس نے گھر آئی لکشمی کو[۲۳]

رام سے متعلق بہت سے محاورے ملتے ہیں مثلاً رام کہانی، رام کرنا، بغل میں چھری منہ میں رام رام، وغیرہ۔ ''رام رام کرنا'' سے مراد عبادت کرنا ہے۔ رام اگرچہ وشنو کے دس اوتاروں میں سے ایک ہے لیکن مجموعی طور پر ہندو فکر میں اُسے خدا کے مترادف کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے مثلاً ''رام قسم'' یا ''جے رام جی کی''۔ غزل میں ان کا استعمال دیکھیے:

زمین پہ راج، ستاروں پہ حکمرانی کی
پر ایک یہ دل وحشی نہ مجھ سے رام ہُوا[۲۴]

کل قیس کے لب پر تھی اب میری زبانی ہے
روداد محبت بھی اک رام کہانی ہے[۲۵]

سورج کا یہ رنگ نہ تھا جو وقتِ شام ہُوا
دیکھو کیسا سرکش گھوڑا کیسا رام ہُوا[۲۶]

غزل میں ہندی الفاظ اور لب و لہجے کا استعمال اسے عجمی غزل کے مقابلے میں تازگی اور وسعت تو ضرور دیتا ہے لیکن اس کا زیادہ اور غیر ہنر مندانہ استعمال غزل کو گیت کے قریب لے جاتا ہے جو غزل کے وجود کو متاثر کرتا ہے۔ کوئی بھی صنف اپنے وجود کو برقرار رکھ کر ہی ترقی کر سکتی ہے خصوصاً

غزل اس معاملے میں بہت نازک واقع ہوئی ہے۔

نظیر صدیقی غزل میں ہندی رنگ کے متعلق لکھتے ہیں:

> غزل میں ہندی زبان ہندی تلمیحات، ہندی استعارات، ہندی لہجہ اور ہندوستانی فضا کا استعمال ایک خوبصورت تجربہ تو ضرور ہے لیکن اس تجربے میں شاعر اور قاری دونوں غزل سے ہاتھ دھو بیٹھے ہیں۔[۲۷]

پرکاش مونس کے مطابق:

> غزل کو گیت سے نہیں بدلا جاسکتا بلکہ اسے گیت کے پہلو بہ پہلو برقرار رکھنا چاہیے ضرورت اس امر کی ہے کہ غزل کے اسلوب بیان کو فارسی زدگی سے نجات دلائی جائے۔[۲۸]

اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ محض ہندی روایت کی پیروی سے عمدہ غزل تخلیق نہیں ہو سکتی۔ اس نوع کے تجربے اُردو شعر وادب میں کامیاب نہیں ہوئے۔ نثر میں انشاء اللہ خاں انشا نے عربی فارسی الفاظ کے بغیر رانی کیتکی لکھی لیکن یہ تجربہ رواج نہ پا سکا۔ نظم میں عظمت اللہ خاں نے اپنے مجموعے سریلے بول میں عربی عروض کے بجاے ہندی عروض ''پنگل'' کو رواج دینے پر زور دیا۔[۲۹] لیکن یہ تجربہ بھی ناکام ہوا۔ غزل میں اس نوع کا تجربہ آرزو لکھنوی نے اپنے مجموعے سریلی بانسری میں کیا جو ان کے بقول ''خالص اردو'' میں ہے۔ اس میں شعوری طور پر انھوں نے عربی فارسی کے الفاظ شامل نہیں کیے لیکن خالص اُردو کا یہ تجربہ خالص غزل کے درجے تک نہیں پہنچ سکا۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

جس نے بنا دی بانسری گیت اُسی کے گائے جا
سانس جہاں تک آئے جائے ایک ہی دھن بجائے جا
ہاں میری ڈبڈبائی آنکھ دیکھ بندھی رہے یہ دھاک
وہ بھی لگائے جائے آگ تو بھی لگی بجھائے جا[۳۰]

آرزو کو خود بھی ''خالص اُردو'' کی حدود کا اندازہ ہے کہ اس سے بیان کی روانی متاثر ہوتی ہے۔ سریلی بانسری کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> دوستوں کی خوشی تھی کہ یہ (مقدمہ) بھی خالص اُردو میں ہوتا مگر اس کا امکان نہ تھا

> خالص اُردو چند لفظوں کا نام ہے۔ اُردو کے ساتھ خالص کا لفظ بڑھا دینے سے بہت سی لفظیں چھوڑ دینا پڑتی ہیں اور جو رہ جاتی ہیں وہ اتنی نہیں کہ ہر طرح کے خیالات ادا کرنے کو کافی ہوں۔[۳۱]

ظہیر فتح پوری نے غزل ہندی بحروں میں کہنے کا تجربہ کیا بلکہ ان بحروں میں ارکان کی کمی بیشی بھی کی۔ انھوں نے ہندی کی معروف کے ساتھ غیر معروف بحروں میں بھی غزل کہی جو قارئین کے لیے اجنبی تھیں، مثلاً:

جو بھید بن چھانو گے جو گیان سُکھ لُوٹو گے
پہلیاں بُوجھو گے مگر کہاں بُوجھو گے
فراق چندا ڈوبا تو ڈھگ سمے کے ہاتھوں
سیہ اماوس میں تم ظہیر لُٹ جاؤ گے[۳۲]

ان مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ تنہا ہندی روایت غزل کا بار نہیں اُٹھا سکتی۔ اس سلسلے میں اعتدال سے کام لینا ہوگا۔ غزل میں حد سے بڑھے ہوئے فارسی رنگ کا مداوا ہندی الفاظ کے استعمال سے نہیں کیا جاسکتا کیونکہ جس طرح فارسی تراکیب و الفاظ ہماری روزمرہ بول چال کا حصہ نہیں اسی طرح ٹھیٹ ہندی الفاظ بھی ہماری زبان کا حصہ نہیں چنانچہ اس معاملے میں بہت احتیاط اور مہارت کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ اس طرح غزل کا حصہ بنیں کہ وہ غزل میں اجنبیت بھی پیدا نہ کریں اور غزل کی لطافت بھی قائم رہے۔ عام تاثر یہ ہے کہ اردو میں عربی فارسی الفاظ کا غالب حصہ ہے لیکن لغت کے حساب سے دیکھیں تو ہندی الفاظ سب سے زیادہ ہیں۔

آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> فرہنگ آصفیہ کی لفظ شماری کے مطابق اُردو کے چون ہزار الفاظ میں سے پچاس فی صدی ہندی الاصل ساڑھے تئیس فی صدی فارسی کے میل بنے ہوئے الفاظ ہیں۔ اس طرح ہندوستانی الفاظ ساڑھے تہتر فی صدی ہو جاتے ہیں۔ یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ آج کی اُردو زبان میں یہ تناسب تین چوتھائی سے زیادہ ہی ہے کیونکہ آزادی کے بعد ہندی الاصل الفاظ کثرت سے لیے گئے ہیں۔[۳۳]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، فرہنگ آصفیہ کے مطابق پچھتر فی صد ہندی الفاظ کو ''دو زبانوں میں اشتراک کی غیر معمولی مثال قرار دیتے ہیں۔''[۳۴]

ہندی زبان کی اہمیت کے متعلق مؤلف فرہنگ آصفیہ سید احمد دہلوی لکھتے ہیں:

میری تمام اُردو تصانیف دیکھ ڈالو، بہت سے ایسے ہندی اچھوتے الفاظ ملیں گے جنھیں فصیحان زبان نے ترچھی نظر سے دیکھ کر اپنی زبان کی جگہ میں بیٹھنے کی پوری جگہ نہیں دی تھی ...... اگر چہ ایک زمانے میں ہمارا بھی یہ حال تھا کہ ہندی زبان نہ جاننے کے سبب ہندی الفاظ کو خاطر میں نہ لاتے اور ان کی واقعی داد نہ دیتے تھے لیکن جب سے ہم نے لغات کی تحقیق میں قدم رکھ کر اس سے واقفیت پیدا کی تو دیکھا کہ ایک جہالت کا پردہ تھا جو ہماری آنکھوں سے اُٹھ گیا اور جان لیا کہ یہ درحقیقت ایک جادو بھری زبان ہے۔ اس کا جو بیان ہے بڑا ہی پُراثر اور ذی شان ہے۔[۳۵]

بعد میں اُردو میں ہندی الفاظ کے استعمال کے ضمن میں لغت نگاروں کا رویہ بھی قابلِ غور ہے۔ وقت کے ساتھ وہ ہندی کے بجائے عربی فارسی الفاظ کو اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ یہ ''غیرتِ ملّی'' کا تقاضا ہے۔ مؤلف فرہنگ عامرہ محمد عبداللہ خاں خویشگی لکھتے ہیں:

دولت خداداد جمہوریہ پاکستان کے قائم ہونے کے بعد سے اب جب کہ حالات نے ایک نئی کروٹ بدلی ہے ہماری قومی زبان اُردو کے اندر اس قدر غالب تعداد میں ہندی الفاظ کی کثرت نہ صرف غیر ضروری ہے بلکہ اندیشناک بھی ہے علی الخصوص جب کہ برصغیر کے دوسرے منقسمہ حصے سے ہماری اسلامی زبانوں کے الفاظ ہر امکانی ریشہ دوانیوں اور منظّم کوششوں سے ایک ایک کر کے خارج کیے جا رہے ہیں اور ان کی جگہ سنسکرت اور پراکرت کے نامانوس الفاظ کو ٹھونسا جا رہا ہے ہماری غیرت کا تقاضا ہے کہ ...... اپنی زبان کو خس و خاشاک سے پاک صاف کر کے اس کے بجائے فارسی و عربی الفاظ کو زیادہ سے زیادہ رواج دیں جو کہ ہماری اسلامی تہذیب و ثقافت میں وجہ مشترک ہیں۔[۳۶]

مؤلف علمی اردو لغت، وارث سرہندی، لغت کی ضخامت کم کرنے کے لیے ہندی الفاظ ترک کرنے اور ان کی بجائے عربی فارسی الفاظ کے اضافے کے قائل ہیں۔[۳۷]

ان آرا سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہندی الفاظ نکالنے کا رجحان ہندوستانی رویے کے ردِعمل میں

بھی ہوا۔ لیکن سرحد کے کسی بھی طرف یہ رُجحان مناسب نہیں۔ رضا علی عابدی اس ضمن میں ہندوستانی رویے کے متعلق لکھتے ہیں:

> ہر چند کہ ہندوستان کو اور ان کے رہنماؤں کو اپنے سیکولر ہونے کا دعویٰ تھا اور بعض رہنما عام فہم زبان میں تقریریں اور گفتگو کرتے تھے لیکن میڈیا کے معاملے میں انھوں نے اپنے ملک کو ہندی سرزمین قرار دے کر ۱۵ اگست کی صبح ہی سے اُردو اور اس سے ملتے جلتے لہجے کو کسی پناہ گزین اسپیشل ٹرین میں بٹھا کر چلتا کیا۔[۳۸]

ہندی زبان کے معاملے میں ایک عجیب رویہ یہ ملتا ہے کہ بعض الفاظ اُردو میں کثرت اور بے تکلفی سے استعمال ہوتے ہیں اور بعض الفاظ کے استعمال کو ہماری تہذیب کے منافی سمجھا جاتا ہے مثلاً وشواس، انیائے، چنتا، شکتی، شری متی پتی، پتنی جیسے کئی الفاظ اجنبی معلوم ہوتے ہیں لیکن دیس، پردیس، دکھ، سکھ، جگ، جیون، ساتھی، سہیلی، بھیا، ساجن، دولھا، دلھن، سہاگ، سیج، پاگل کاجل، بندیا، ٹیکا، مہندی، کنگن، کرتی، دوپٹا، بسنت، بہار، ساون، گیہوں، راجا، رانی، چاند، سورج، بیٹا، بیٹی، بہو، بہن، بھائی، بھتیجا، بھتیجی، بھانجا، بھانجی اور ان جیسے سیکڑوں الفاظ ہم روزمرہ گفتگو میں استعمال کرتے ہیں اور ان کے ہندی ہونے پر اعتراض نہیں کرتے۔ یہ ہمارے لسانی رویوں کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔ بعض اوقات ایک لفظ کی بعض صورتیں اردو میں استعمال ہوتی ہیں اور بعض نہیں، مثلاً:

استعمال ہونے والے الفاظ	استعمال نہ ہونے والے الفاظ
پنکھا	پنکھ، پکھیرو
بھیا	دیدی
انیلا	انیل
پگڈنڈی	پگ
جنم	جنم دن/جنم بھومی
تیجا (سوئم)	تیج (تیسری تاریخ، ہندوؤں کا تہوار)
دھنی	دھنوان
پن چکی	پنسال/ پنگھٹ
راجا	مہاراجا
رانی	مہارانی

ہندی کے بعض الفاظ ایسے ہیں کہ اگر ہم ان کا تنہا استعمال کریں تو وہ اجنبی لگتے ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے مل کر مانوس معلوم ہوتے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے اس سلسلے میں ''مانس'' کی مثال دی ہے جو خود تو متروک معلوم ہوتا ہے لیکن ''بھلا مانس'' کی صورت میں اس کا استعمال عام ہے۔[۳۹] اس طرح کے مزید الفاظ یہ ہیں: دھن دولت، چت چور، سانجھ سویرے، آزاد منش، دوا دارُو، سدا سہاگن۔

اُردو کی حروف تہجی میں بھی ہندی کا نمایاں حصہ ہے جو بنیادی طور پر عربی فارسی حروف پر مشتمل ہے لیکن بعد میں مختلف آوازوں کے لیے دوچشمی ھ کا استعمال ہندی اثر کو ظاہر کرتا ہے بھ، پھ، تھ، ٹھ، جھ، چھ، دھ، ڈھ، کھ، گھ جیسے حروف کے بغیر ہم روزمرہ گفتگو نہیں کر سکتے۔

اس بحث سے اندازہ ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ ہندی اردو سے علاحدہ نظر آنے لگی لیکن اردو شاعری خصوصاً غزل میں ہندی اثرات جاری رہے۔ اردو غزل میں ہندی عناصر رجحان کے طور پر جن شعرا کے ہاں ملتے ہیں ان میں فراق گورکھپوری (۱۸۹۶ء–۱۹۸۲ء) کا نام اہم ہے۔ فراق اردو کے وہ منفرد شاعر ہیں جنھوں نے غزل کو عجمی دائرے سے نکال کر اسے ہندی رنگوں سے آشنا کیا۔ اگرچہ ان سے پہلے بھی ہندی عناصر غزل میں دکھائی دیتے ہیں لیکن فراق نے ہندی تہذیب کے مظاہر کے ساتھ ہندو فلسفہ حیات عقائد اور روح کو بھی غزل میں پیش کیا:

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ[۴۰]

میرا جی (۱۹۱۲ء–۱۹۴۹ء) بنیادی طور پر نظم گو ہیں۔ انھوں نے کم غزلیں کہی ہیں لیکن ان غزلوں پر ہندی اثرات نمایاں ہیں۔ وہ گیت نگار بھی ہیں، اس نسبت سے ان کی غزل میں گیت کا آہنگ بھی ملتا ہے۔ ان کے مزاج کی آزاد روی اور تخیل ان کی غزلوں کو گیت کے قریب لے جاتا ہے۔

چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں
لیکن میں آزاد ہوں ساقی چھوٹے سے پیمانے میں
اپنی بیتی کسے سنائیں بدمستی کی باتیں ہیں
میرا جی کا بچپن بیتا پاس کے اک مے خانے میں[۴۱]

ایسے ڈوبے من کا گجرا جیسے نینن بیچ ہو کجرا
دل کے اندر دھوم مچی ہے دل میں اُداسی چھائی ہے[۴۲]
موہ کا پنچھی دل میں بے کل، ڈول رہا ہے جنگل جنگل
تو ہے اک نادان شکاری ٹھیک نہیں ہیں ترے نشانے
آنکھیں کھول کے دیکھ جگت کو رنگ رنگ کی پیاری باتیں
ایک ہی چاند مگر آتا ہے تیری راتوں کو چمکانے[۴۳]
نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا کیا ہے میرا اپنا پرایا بھول گیا
یاد کے پھیر میں آ کر دل پر ایسی کاری چوٹ لگی
دکھ میں سُکھ ہے سُکھ میں دُکھ ہے بھید نیارا بھول گیا[۴۴]

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مطابق:

میرا جی کی شاعری کی فضا جتنی ہندوستانی ہے وہ کسی اور جدید شاعر کے ہاں نہیں ملتی ...... ان کی امیجری، تشبیہات ،استعارات اور علامتوں پر سرسری نظر ڈالیں تو ایسا لگتا ہے کہ ہم قدیم ہندوستان میں سانس لے رہے ہیں۔[۴۵]

میرا جی کی غزل میں ہندی رنگ کا داخلی اور روحانی پہلو زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے۔ اگرچہ ان کا مغربی ادب کا مطالعہ بہت وسیع تھا لیکن داخلی طور پر وہ ہندی شاعری سے ہی اثر قبول کرتے ہیں۔

قتیل شفائی (۱۹۱۹ء–۲۰۰۱ء) کے تصورِ عشق میں ہندی رنگ نمایاں ہے ان کی غزل میں ہندی تہذیب کے خارجی مظاہر اسماے معرفہ، جغرافیائی منظرنامہ بھی ملتا ہے مثلاً:

آنکھ جمنا ہے مری اس کے کنارے آ جا
میں نے بنوایا ہے اک تاج محل تیرے لیے[۴۶]
لاجونتی کی طرح جو مرے دل میں اتری
مجھ سے شرمانے کو شاید یہ جنم ہے اُس کا[۴۷]

ابن انشا اپنی غزل میں ہندی کے نامانوس الفاظ کی غرابت کو مہارت اور خوبصورتی سے اردو

میں جذب کرتے ہیں۔ ''پیروی میر'' کے علاوہ بھی ہندی تہذیب انھیں متاثر کرتی ہے۔ ''جوگ'' اور ''جوگی'' ان کی غزل میں خاص مقام رکھتے ہیں۔

انشا جی اٹھو اب کوچ کرو اس شہر میں جی کو لگانا کیا
وحشی کو سکوں سے کیا مطلب جوگی کا نگر میں ٹھکانا کیا[۴۸]

ان نمایاں شعرا کے علاوہ بھی اردو غزل میں ہندی رنگ جزوی طور پر مختلف شعرا کے ہاں ملتا ہے، مثلاً:

زندہ جسے لایا اُسے بے جان بنایا
کیوں وقت نے کل پر نہ **بلیدان** اٹھایا[۴۹]

کوکتی تھی بنسری چاروں **دشاوں** میں منیّر
پر نگر میں اس صدا کا رازداں کوئی نہ تھا[۵۰]

میری چپ رہنے کی عادت جس **کارن** بدنام ہوئی
اب وہ حکایت عام ہوئی ہے سنتا جا شرماتا جا[۵۱]

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور
چاند نکلے تو پار اتر جائیں[۵۲]

یا خدا بخش **سادھنا** کا صلہ
حرف کو ہم رکاب رہنے دے[۵۳]

وہ پونم کا چاند ہو جیسے میں جاڑے کی دھوپ
اجلے سپنے کب کھاتے ہیں اندھیاروں سے مات[۵۴]

اک درد سا پہلو میں مچلتا ہے سرِشام
آکاش پہ جب چاند نکلتا ہے سرِشام[۵۵]

مرنے جینے کی ہزاروں فلمیں
رام کس کس کا **مہورت** دیکھیں[۵۶]

پوجا کے پھول رکھ دیے قدموں میں یار کے
ایسا تھا اس کو دل پہ **ادھیکار** ایک رات[۵۷]

نہ جانے کب سے ترے ہاتھ کی لکیروں میں
میں اپنے ہاتھ کی **ریکھا** تلاش کرتی ہوں[۵۸]

اک پری ہوں میں اُس کے درپن کی
ایک مدت سے اس گمان میں تھی[۵۹]

ان اشعار میں ہندی الفاظ بنیادی اہمیت کے حامل ہیں لیکن غزل کی مخصوص روایت میں جذب ہوکر نہ صرف یہ کہ ان کی اجنبیت ختم ہوگئی ہے، بلکہ یہ نئے پن اور تازگی کا باعث بھی محسوس ہو رہے ہیں۔ ہندی الفاظ کا استعمال ایک طرف اردو زبان کو وسعت دیتا ہے تو دوسری طرف بہت سے تہذیبی عناصر بھی اس کے ذریعے زبان میں داخل ہوتے ہیں۔ اس لیے غزل میں ان کا استعمال خوش آئند ہے۔ ہندی تہذیب کے ارتقا میں ہمارے بزرگوں کا حصہ بھی شامل ہے جسے محفوظ کرنا اور اگلی نسلوں کو منتقل کرنا ہماری ذمہ داری ہے۔

ڈاکٹر محمد عمر اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> اردو زبان کی تشکیل ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے تعاون سے ہوئی اس نے ہندوستانی ماحول میں ترقی کی اور اس ترقی میں دونوں مذاہب اور ملک کے لوگوں کا برابر حصہ رہا۔ اُردو نے اس ہندوستانی ماحول، دیومالاؤں اور موضوع کے اعتبار سے ہندوستان کی ہر چیز کو اپنایا، اس وجہ سے اس زبان میں وسعت پیدا ہوئی۔[۶۰]

ہمیں اس وسعت کو اپنانا چاہیے جہاں تک ہندی کے الفاظ اردو میں استعمال کرنے کی بحث ہے اس میں وہی اصول بہترین ہے جو انشاء اللہ خاں انشا نے دیا تھا:

> ہر لفظ جو اُردو میں مشہور ہوگیا ہے عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی ازروے اصل غلط ہو یا صحیح وہ لفظ اُردو کا ہے۔ اگر اصل کے موافق مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اور اگر خلاف اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح ہے اس کی بحث وغلطی اُردو کے استعمال پر موقوف ہے۔[۶۱]

یہ اُصول اُردو زبان کے مزاج کے لیے مناسب ترین ہے۔اسی بنا پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اُسے اردو زبان کی خودمختاری اور آزادانہ حیثیت کا ''میگنا کارٹا'' قرار دیا ہے۔[۶۲]

اردوغزل پر ہندی کے لسانی اثرات کا جائزہ لینے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہماری غزل کی ابتدا میں امیر خسرو اور دکنی دور کے ہندی رنگ کے باوجود یہ رُجحان ہماری غزل کا حصہ نہ بن سکا۔ کلاسیکی شاعری میں صرف میر تقی میر ایسے شاعر ہیں جوفارسی زبان کے متوازی ہندی زبان کو بھی اہمیت دیتے

ہیں۔ تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والی فضا نے غزل کو فروغ دیا، تو ہندی زبان و تہذیب بھی اس کا حصہ بنی۔ یہ رجحان سرحد کے دونوں جانب نظر آتا ہے، ہندوستان کی غزل میں تو یہ فطری محسوس ہوتا ہے لیکن پاکستان میں ہندی رنگ بہت خوش آئند ہے جس سے نہ صرف غزل کا افق وسیع ہوا ہے بلکہ یہ ہند اسلامی تہذیب کے احیا کا ذریعہ بھی بن سکتا ہے۔

حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر (اُردو)، یونی ورسٹی اوف ایجوکیشن، بنک روڈ کیمپس، لاہور۔

۱۔ انتظار حسین، گم شدہ امیر خسرو، علامتوں کا زوال (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۹۲۔

۲۔ تارا چند، تمدن ہند پر اسلامی اثرات، مترجم محمد مسعود احمد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۰ء)، ص ۲۳۵۔

۳۔ غلام حسین ذوالفقار، ''اُردو ادب کی پیدائش و ارتقا''، مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جلد اول (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، ۲۰۰۹ء)، ص ۴۵۔

۴۔ سہیل بخاری، ہندی شاعری میں مسلمانوں کا حصہ (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۰۳۔

۵۔ جاوید وشٹ، ''دکنی غزل''، مشمولہ اردو غزل، مرتبہ کامل قریشی (لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۸۹ء)، ص ۶۷۔

۶۔ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء)، ص ۲۱۳۔

۷۔ گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء)، ص ۴۰۸۔

۸۔ آل احمد سرور، ''غزل کا فن''، مشمولہ مجموعہ تنقیدات (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۴۲۔

۹۔ اعجاز حسین، مذہب اور شاعری (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۱۴۔

۱۰۔ گوپی چند نارنگ، اُردو زبان اور لسانیات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۸۴۔

۱۱۔ خورشید رضوی، کلیات یکجا (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۶۲۔

۱۲۔ ناصر شہزاد، بن باس (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۳۷۔

۱۳۔ پروین شاکر، خوشبو (لاہور: جہانگیر بکس، س ن)، ص ۲۸۶۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۳۔

۱۵۔ شہناز نبی، جدید غزل، مرتبہ ڈاکٹر عفت (لاہور: دارالشعور، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۷۳۔

۱۶۔ محمد حسین آزاد، مقالات آزاد، جلد سوم، مرتبہ آغا محمد باقر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء)، ص ۹۰۔

۱۷۔ اعجاز حسین، مذہب اور شاعری، ص ۱۲۷۔

۱۸۔ ناصر شہزاد، پکارتی رہی بنسی (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۲۱۔

۱۹۔ قتیل شفائی، جلترنگ (لاہور: مکتبہ پاکستان، س ن)، ص ۸۹۔

۲۰۔ منیر نیازی، منیر (لاہور: ماورا پبلشرز، ۲۰۰۶ء)، ص ۸۲۔

۲۱۔ شہرت بخاری، شب آئنہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء)، ص۱۰۸۔

۲۲۔ جمال احسانی، کلیات جمال احسانی (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ص۲۲۴۔

۲۳۔ باصر کاظمی، کلیات شجر ہونے تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۱۲۷۔

۲۴۔ امجد اسلام امجد، فشار (لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۸۲ء)، ص ۹۷۔

۲۵۔ منظور احمد منظور، فنون غزل نمبر، جلد دوم (۱۹۶۹ء)، ص ۲۸۱۔

۲۶۔ باصر کاظمی، کلیات شجر ہونے تک، ص ۱۲۶۔

۲۷۔ نظیر صدیقی، ''اردو غزل کدھر''، مشمولہ میرے خیال میں (ڈھاکا: بزم اردو، ۱۹۶۸ء)، ص ۱۱۰۔

۲۸۔ پرکاش مونس، اردو ادب پر ہندی کا اثر (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۷ء)، ص ۶۴۹۔

۲۹۔ عظمت اللہ خاں، سریلے بول (حیدرآباد دکن: شائع کردہ عظمت زبیدہ بیگم، ۱۹۴۰ء)، ص ۴۱۔

۳۰۔ آرزو لکھنوی، سریلی بانسری (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۳۸ء)، ص ۸۷۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۹۔

۳۲۔ ظہیر فتح پوری، گریزاں (لاہور: الحبیب پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)، ص ۶۸۔

۳۳۔ آل احمد سرور، ''اُردو اور ہندوستانی تہذیب''، مشمولہ مجموعہ تنقیدات، ص ۹۸۴۔

۳۴۔ گوپی چند نارنگ، اُردو زبان اور لسانیات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۸۹۔

۳۵۔ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، جلد اول (لاہور: مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ، س ن)، ص ۳۵۔

۳۶۔ محمد عبداللہ خاں خویشگی، فرہنگ عامرہ (کراچی: ٹائمز پریس، ۱۹۵۷ء)، ص ۲۲۔

۳۷۔ وارث سرہندی، علمی اُردو لغت (لاہور: علمی کتاب خانہ، س ن)، ص ۷۔

۳۸۔ رضا علی عابدی، اُردو کا حال (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء)، ص ۲۲۔

۳۹۔ محمد حسین آزاد، مقالات آزاد، جلد سوم، ص ۶۹۔

۴۰۔ فراق گورکھپوری، کلیاتِ فراق (جہلم: بک کارنر، ۲۰۱۴ء)، ص ۹۷۱۔

۴۱۔ میرا جی، کلیات میرا جی (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۳۰۸۔

۴۲۔ ایضاً۔

۴۳۔ ایضاً۔

۴۴۔ ایضاً۔

۴۵۔ خواجہ محمد زکریا، تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جلد پنجم (لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، ۲۰۱۲ء)، ص ۲۱۵۔

۴۶۔ قتیل شفائی، کلیات، رنگ خوشبو روشنی (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۳۲۷۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۰۸۔

۴۸۔ ابن انشا، اس بستی کے اک کوچے میں (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۳۰۔

۴۹۔ خالد اقبال یاسر، دروبست (اسلام آباد: ابلاغ، ۱۹۹۰ء)، ص ۹۸۔

۵۰۔ منیر نیازی، کلیات منیر (لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۰۹۔

۵۱۔ حفیظ جالندھری، کلیات حفیظ جالندھری (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء)،ص۴۳۴۔

۵۲۔ ناصر کاظمی، کلیات ناصر (لاہور: جہانگیر بکس، ۲۰۰۶ء)،ص۱۱۲۔

۵۳۔ ناصر شہزاد، بن باس،ص۴۸۵۔

۵۴۔ عرفانہ عزیز، برگ ریز (کراچی: انجمن پریس، ۱۹۷۱ء)،ص۱۴۸۔

۵۵۔ حفیظ تائب، فنون غزل نمبر، جلد دوم (۱۹۶۹ء)،ص۲۰۹۔

۵۶۔ رام ریاض، پیڑ اور پتے (جھنگ: اکادمی جھنگ، ۱۹۸۵ء)،ص۱۸۳۔

۵۷۔ صابرظفر، کلیات I، مذہب عشق (کراچی: رنگ ادب،۲۰۱۳ء)،ص۳۲۷۔

۵۸۔ ثمینہ راجہ، وہ شام ذرا سی گہری تھی (راولپنڈی: نواب سنز پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء)،ص۶۳۔

۵۹۔ صوفیہ بیدار، خاموشیاں (لاہور: ماورا پبلشرز، ۲۰۰۶ء)،ص ۹۸۔

۶۰۔ محمد عمر، ہندوستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر (لاہور: دارالتذکیر،۱۹۹۲ء)،ص ۵۲۶۔

۶۱۔ انشاء اللہ خاں انشا، دریائے لطافت (دکن: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۳۵ء)،ص۲۵۳۔

۶۲۔ گوپی چند نارنگ، اردو زبان اور لسانیات،ص۲۱۱۔

مآخذ

آزاد،محمد حسین ۔ مقالات آزاد۔ جلد سوم۔ مرتبہ آغا محمد باقر۔لاہور:مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء۔

آغا،وزیر۔ اردو شاعری کا مزاج ۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء۔

ابن انشا۔ اس بستی کے اک کُوچے میں۔ لاہور: لاہور اکیڈمی،۱۹۹۵ء۔

احسانی، جمال ۔ کلیات جمال احسانی ۔ اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔

امجد،امجد اسلام ۔ فشار۔ لاہور: ماورا پبلی کیشنز،۱۹۸۲ء۔

انشا،انشاء اللہ خاں ۔دریائے لطافت ۔دکن : انجمن ترقی اُردو، ۱۹۳۵ء۔

بخاری،سہیل ۔ ہندی شاعری میں مسلمانوں کا حصہ ۔کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء۔

بخاری،شہرت ۔ شب آئنہ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء۔

بیدار،صوفیہ ۔ خاموشیاں۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۲۰۰۶ء۔

تائب،حفیظ ۔ فنون غزل نمبر، جلد دوم (۱۹۶۹ء)۔

جالندھری،حفیظ ۔ کلیات حفیظ جالندھری۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

چند،تارا ۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات ۔ مترجم محمد مسعود احمد۔ لاہور: مجلس ترقی ادب،۱۹۸۰ء۔

حسین،اعجاز۔ مذہب اور شاعری ۔کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۵ء۔

حسین،انتظار۔ گم شدہ امیر خسرو، علامتوں کا زوال ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء۔

خاں،عظمت اللہ۔ سریلے بول۔حیدرآباد دکن: شائع کردہ عظمت زبیدہ بیگم، ۱۹۴۰ء۔

خویشگی، محمد عبداللہ خاں ۔ فرہنگ عامرہ۔کراچی: ٹائمز پریس، ۱۹۵۷ء۔

دہلوی، مولوی سید احمد۔ فرہنگ آصفیہ۔ جلد اول۔ لاہور: مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ، س ن۔
ذوالفقار، غلام حسین۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند۔ جلد اول۔ لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، ۲۰۰۹ء۔
راجہ، ثمینہ۔ وہ شام ذرا سی گہری تھی۔ راولپنڈی: نواب سنز پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔
رضوی، خورشید۔ کلیات یکجا۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
ریاض، رام۔ پیڑ اور پتے۔ جھنگ: اکادمی جھنگ، ۱۹۸۵ء۔
سرہندی، وارث۔ علمی اُردو لغت۔ لاہور: علمی کتاب خانہ، س ن۔
سرور، آل احمد۔ ''غزل کا فن''۔ مشمولہ مجموعہ تنقیدات۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔
_______۔ ''اُردو اور ہندوستانی تہذیب''۔ مشمولہ مجموعہ تنقیدات۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔
شاکر، پروین۔ خوشبو۔ لاہور: جہانگیر بکس، س ن۔
شفائی، قتیل۔ جلترنگ۔ لاہور: مکتبہ پاکستان، س ن۔
______۔ کلیات، رنگ خوشبو روشنی۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
شہزاد، ناصر۔ بن باس۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
______۔ پکارتی رہی بنسی۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔
صدیقی، نظیر۔ ''اردو غزل کدھر''۔ مشمولہ میرے خیال میں۔ ڈھاکا: بزم اردو، ۱۹۶۸ء۔
ظفر، صابر۔ کلیات 1، مذہب عشق۔ کراچی: رنگ ادب، ۲۰۱۳ء۔
عابدی، رضا علی۔ اُردو کا حال۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔
عزیز، عرفانہ۔ برگ ریز۔ کراچی: انجمن پریس، ۱۹۷۱ء۔
عمر، محمد۔ ہندوستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر۔ لاہور: دارالتذکیر، ۱۹۹۲ء۔
فتح پوری، ظہیر۔ گریزاں۔ لاہور: الحبیب پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
کاظمی، باصر۔ کلیات شجر ہونے تک۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔
کاظمی، ناصر۔ کلیات ناصر۔ لاہور: جہانگیر بکس، ۲۰۰۶ء۔
گورکھپوری، فراق۔ کلیات فراق۔ جہلم: بک کارنر، ۲۰۱۴ء۔
لکھنوی، آرزو۔ سریلی بانسری۔ لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۳۸ء۔
محمد زکریا، خواجہ۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند۔ جلد پنجم۔ لاہور: پنجاب یونی ورسٹی، ۲۰۱۲ء۔
منظور، منظور احمد۔ فنون غزل نمبر، جلد دوم (۱۹۶۹ء)۔
مونس، پرکاش۔ اردو ادب پر ہندی کا اثر۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۷ء۔
میرا جی۔ کلیات میرا جی۔ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔
_______۔ اُردو زبان اور لسانیات۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔
نبی، شہناز۔ جدید غزل۔ مرتبہ ڈاکٹر عفت۔ لاہور: دارالشعور، ۲۰۱۵ء۔
نیازی، منیر۔ منیر۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۲۰۰۶ء۔
______۔ کلیات منیر۔ لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۶ء۔

وشٹ، جاوید۔ ’’دکنی غزل‘‘۔ مشمولہ اردو غزل۔ مرتبہ کامل قریشی۔ لاہور: پروگریسو بکس، ۱۹۸۹ء۔
یاسر، خالد اقبال۔ دروبست۔ اسلام آباد: ابلاغ، ۱۹۹۰ء۔

احتشام علی *

شعریاتِ اختر الایمان: عصری شعور اور بیانیے کا تفاعل

جدید شاعری خصوصاً جدید اردو نظم کا بڑا حصہ فرد کی داخلی تنہائی، آشوبِ ذات اور روحانی خلفشار کو انفرادی طرزِ احساس سے مملو کر کے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے، البتہ بڑے تخلیق کار اپنے فن پاروں میں داخلی کرب تجسیم کرتے ہوئے بھی اُس اجتماعی آشوب سے برابر سروکار رکھتے ہیں جو اُن کی تخلیقات کو آفاقیت کا حامل بنا دیتا ہے۔ ایسے جدید شعری متون، جن میں تخلیق کار کا عصری شعور اُس کی متخیلہ سے آمیز ہو کر معانی کی نو بنو صورتوں کو جنم دے رہا ہو اپنی کثیر الجہتی کے باعث قاری سے کامل ارتکاز اور فکری بالیدگی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جدید تنقید، نقد و نظر کے ایسے نئے سانچے وضع کرنے پر اصرار کرتی ہے جو متن کی بالائی اور زیریں ساختوں کو ایک دوسرے سے متمائز کرتے ہوئے تحلیل و تجزیے کی کسوٹی پر کس سکیں۔ اسی لیے جدید فن پاروں پر عملی تنقید کے دوران قرأت کا عمل، ایک ایسی متحرک سرگرمی میں تبدیل ہو جاتا ہے، جو متن کی اندرونی اور بیرونی ساخت میں چھپے مفاہیم کو سامنے لانے کی کوشش کرتی ہے۔ جدید اردو نظم کی قرأت کے ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہوگی کہ کسی جدید متن کا مطالعہ 'اُفقی زاویے' سے کرتے ہوئے، نظم کی بالائی سطح پر موجود معانی تو کسی حد تک عیاں ہو جاتے ہیں، لیکن متن کی زیریں سطح میں چھپی اُن 'اَن سُنی آوازوں' اور 'خالی جگہوں' تک باآسانی رسائی نہیں ہو

پاتی جو تخلیق کار کی ذہنی دنیا کے نادیدہ گوشوں اور لاشعور کی زائیدہ ہوتی ہیں۔ موخرالذکر صورت میں نظم کا 'عمودی زاویے' سے مطالعہ کرتے ہوئے متن کی اندرونی ساخت میں چھپے معانی کی پرتوں کی تفہیم کی جا سکتی ہے۔

درج بالا معروضات کے تناظر میں اختر الایمان (۱۹۱۵ء–۱۹۹۶ء) کی شعریات کا مرکوز مطالعہ کرتے ہوئے اگر اُن کی نظموں کے متن کو اُفقی اور عمودی ہر دو زاویوں سے دیکھا جائے، تو اُفقی زاویے سے کی جانے والی قرأت میں یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ بیشتر نظموں کی بالائی ساخت میں مضمر معانی 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کا زائیدہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اختر کا نصف صدی پر مشتمل شعری سفر مذکورہ عہد کے بہت سے جزر و مد کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اختر الایمان نے جس زمانے میں اپنے شعری سفر کا آغاز کیا وہ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے مخصوص طریقۂ اظہار کے عروج کا زمانہ تھا اور اُس دور میں بیشتر نظم نگار، مارکسی نظریات کے زیرِ اثر مظلوموں، لاچاروں اور مزدوروں کے دکھوں کو شاعری میں سموکر، اپنی ذات اور وجود سے بے خبر ہوئے بیٹھے تھے۔ اسی لیے ۱۹۴۳ء میں جب اختر کا پہلا شعری مجموعہ گرداب کے نام سے منظرِ عام پر آیا تو اِس مجموعے کی تہ دار اور سنجیدہ نظموں میں مذکورہ عہد کے ہیجانی مزاج کی تسکین کے لیے بہت کم سامان موجود تھا۔ اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو گرداب محض اپنی ذات اور روح کے گرداب میں پھنسے ہوئے انسان کا المیہ نہیں تھا، بلکہ اس کی نظموں میں انہدام پذیر معاشرتی قدریں، حق اور باطل کے درمیان جاری جنگ، وقت کی بے رحمی، انسان کے ظاہر اور باطن میں حائل بُعد، تہذیب کی گراوٹ اور عصری شعور کی پرچھائیاں ایک نئے سیاق میں اپنا ادراک کرا رہی تھیں۔ خاطر نشان رہے کہ ن م راشد (۱۹۱۰ء–۱۹۷۵ء) کی ماورا (۱۹۴۱ء) کی اشاعت کے بعد جن ادیبوں نے اِسے ہندوستان کی 'الہامی کتاب' سے تعبیر کیا تھا، گرداب کی نظمیں اپنی تہذیب اور مٹی سے جڑت رکھنے کے باوجود اُن کی توجہ حاصل کرنے میں ناکام رہی تھیں۔ اسی طرح ادب کو مارکسی اور ترقی پسندی کی عینک لگا کر دیکھنے والوں پر بھی جوش ملیح آبادی (۱۸۹۴ء–۱۹۸۲ء) اور علی سردار جعفری (۱۹۱۳ء–۲۰۰۰ء) کی بلند آہنگی/نعرہ بازی کا اثر اتنا گہرا تھا کہ وہ فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء–۱۹۸۴ء) کی نقشِ فریادی (۱۹۴۲ء) کو بھی

درخورِ اعتنا سمجھنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ البتہ ادب، نظریے اور تعصب کی گرد کسی حد تک چھٹنے کے بعد ڈاکٹر وزیر آغا کی گـرداب کی نظموں کے متعلق یہ رائے استثنا کا درجہ رکھتی ہے جس میں اُنھوں نے کہا تھا کہ:

> اردو کے کسی اور نظم گو شاعر کے ہاں روح کا کرب اور اضمحلال اس شدت کے ساتھ نہیں ابھر سکا جس شدت کے ساتھ گرداب کی نظموں میں ابھرا ہے۔[1]

گـرداب کی نظموں کا مرکوز مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ اختر الایمان نے اپنے معاصر نظم نگاروں کی طرح، مذہبی اور سیاسی مقتدرہ سے تصادم کو فوری توجہ حاصل کرنے کا ذریعہ بنانے کی بجائے، اپنے احساسات کی صورت گری ایک نئے تناظر میں کی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ گرداب کی نظموں میں اپنے اردگرد بکھرے آشوب کا بیانیہ 'بیان کنندہ' کی داخلی کیفیات سے ہم آہنگ ہو کر اپنا ادراک کرواتا ہے۔ مذکورہ عہد میں اختر کی خالص داخلی کیفیات والی نظموں کو بھی اگر اُفقی زاویے سے دیکھا جائے، تو ایسی علامتیں سامنے آتی ہیں جن میں اجتماعی المیوں کے نقوش باآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ایسی نظموں کی بالائی ساخت میں اختر کا عصری شعور، اُن کی شعریات کے ایک کلیدی مظہر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی ایک معروف نظم ''تنہائی میں'' کے درجِ ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں:

اِک دھندلکا سا ہے دم توڑ چکا ہے سورج
دن کے دامن پہ ہیں دھبے سے ریاکاری کے
اور مغرب کی فناگاہ میں پھیلا ہوا خوں
دبتا جاتا ہے سیاہی کی تہوں کے نیچے[2]

نظم میں 'سورج کے دم توڑ جانے کا واہمہ'، 'دن کے دامن پہ لگے ریاکاری کے دھبے' اور 'رائیگاں جاتے لہو کی گرانی کا احساس' نظم کو ایک ذاتی المیے سے کہیں زیادہ بلند سطح پر لے جاتا ہے۔ 'مغرب کی فناگاہ' کو اگر ایک وسیع تناظر میں دیکھا جائے، تو نوآبادیاتی جبر اور استبداد کے بہت سے پہلوعیاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔ نظم کی قرأت کا یہ اُفقی زاویہ متن میں موجود آفاقی علامتوں کو ایک نئے سیاق میں سامنے لاتا ہے۔ 'بیان کنندہ' کا داخلی جذبات و احساسات کی صورت گری کرتے ہوئے، اپنے اردگرد بکھرے آشوب کو متن کی ساخت میں منقلب کرنا، 'تنہائی' جیسی نجی اور ذاتی کیفیت کو بھی سماجی

انحطاط اور زوال کا استعارہ بنا دیتا ہے۔ اسی طرح اختر کی ابتدائی شاعری میں ''پرانی فصیل'' بھی ایک ایسی ہی نظم ہے جس کی بالائی ساخت کا مطالعہ صنعتی و مشینی نظام کے ہاتھوں زوال پذیر اقدار اور حالات کے جبر کو سامنے لاتا ہے۔ ایک روایت پرست مشرقی معاشرہ، میکانکی تہذیب کی اجارہ داری کے بعد رُو بہ زوال ہو کر، جس طرح اندھیروں میں سے زندگی کی رمق ڈھونڈتا ہے، نظم کے 'بیان کنندہ' نے اِسے اپنے ذاتی طرزِ احساس سے ہم آہنگ کر کے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ نظم کا آخری بند دیکھیے:

غرض اک دور آتا ہے کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں
مرے تاریک پہلو میں بہت افعی خراماں ہیں
نہ توشہ ہوں نہ راہی ہوں نہ منزل ہوں نہ جادہ ہوں[۳]

درج بالا دونوں نظموں کے ٹکڑوں میں اندھیرے اور روشنی کو بہ طورِ تثنیثی مخالف (binary opposites) استعمال کرنا حالات کی جبریت کا اعلامیہ ہے نیز نظم کے 'متکلم' کا زمانے کے بدلتے ہوئے دھارے میں شامل ہو کر بھی 'دو اندھیروں میں ایستادہ رہنا' اُس کی وجودی صورتِ حال کو ایک نئے تناظر میں سامنے لاتا ہے۔ کراں تا کراں پھیلا اندھیرا دراصل روشنی کے غیاب کا دوسرا نام ہے۔ 'روشنی' زندگی اور حرارت سے عبارت ہے جب کہ 'اندھیرا'، مُردنی اور یخ بستگی کے تلازمات کو اپنے ساختیے میں صورت پذیر کرتا ہے۔ اس پیچیدہ عصری صورتِ حال کی نشان زدگی کے دوران 'بیان کنندہ' کے تاریک پہلو میں 'افعی' کی علامت بھی یک رُخی نہیں ہے۔ سانپ جہاں قدیم تہذیبی اور ثقافتی متون میں 'نادیدہ دشمن' اور 'شر' کی علامت کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے وہیں مذہبی اساطیر میں اسے انسان کے اولین دشمن کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ درج بالا مصرعوں میں 'بیان کنندہ' اُن سیکڑوں ہزاروں غیبی، پُراسرار اور مافوق الفطرت قوتوں سے نبرد آزما نظر آتا ہے جنھوں نے اُسے، اُس کی 'اصل' سے دور کر کے 'لامرکزیت' کا شکار کر دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیان کنندہ' مذکورہ عہد میں فرد کی ذات کو درپیش اُس داخلی اور وجودی بحران کی طرف کنایہ کر رہا ہے، جس نے فرد کو مابعد الطبیعیاتی سہاروں سے محروم کر کے آگہی کے جنگل میں بھٹکنے کو چھوڑ دیا ہے۔

اختر کی ایک نظم ''مسجد'' کے اُفقی مطالعے کے دوران بھی عصری اور تہذیبی صورتِ حال کی

کشاکش واضح ہوکر سامنے آتی ہے۔ مذکورہ نظم میں وقت کے ہاتھوں تہذیبی اور مذہبی اقدار کو جس طرح، خارجی اور داخلی شکست و ریخت کا شکار ہوتے دکھایا گیا ہے اس سے ایک طنز آمیزی یا ترحم کا تاثر ابھرتا ہے۔نظم کو اُفقی زاویے سے پرکھتے ہوئے اس کی ساخت میں وقت کی بے رحم لہروں کی بلا خیزی کو پوری شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پی بی شیلے (P. B. Shelley) نے وقت کی ماہیت کا ادراک کرتے ہوئے اِسے انسانی آنسوؤں اور غموں سے نمکین، لامتناہی سمندر قرار دیا تھا۔ جب کہ اختر نے وقت کی جبریت اور سفاکی کو ایک ایسی' تیز ندی' کی پکار سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس کی روانی میں 'اول و آخر فنا ظاہر و باطن فنا' کی گونج سنائی دیتی ہے۔نظم میں 'ویران سی مسجد کا شکستہ کلس' ایک ایسی تہذیب کا اشارندہ ہے جو زوال پذیری کی آخری نہج پر پہنچنے کے بعد، اپنی عظمتِ رفتہ کا کھوکھلا اظہاریہ بن گئی ہے۔ کچھ مصرعے دیکھیے:

فرضِ جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں
کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی
اب مصلّٰی ہے نہ منبر نہ موذن نہ امام
تیز ندی کی ہر اک موجِ تلاطم بر دوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے پانی پانی
کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی[۴]

مندرجہ بالانظموں کی اُفقی سطح سے کی گئی قرأت اخترالایمان کی نظموں میں اُن کے عصری شعور کی کارفرمائی کو نشان زد کر رہی ہے۔ گو ان نظموں کا تعلق اختر کی شاعری کے ابتدائی زمانے سے ہے مگر متن کا انتخاب کرتے ہوئے اس امر کا خیال رکھا گیا ہے کہ ایسے حصے منتخب کیے جائیں جن میں نظم نگار کا عصری شعور، ترقی پسند نظم کے راست طرزِ اظہار، مخصوص اسلوب اور بلند آہنگی سے علاحدہ سیاق میں اپنا ادراک کرا رہا ہو۔ اب اگر اخترالایمان کی نظموں کا مطالعہ عمودی سطح سے کرتے ہوئے متن کی زیریں ساخت اور سطحوں کو نقد ونظر کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے

کہ اُن کی نظموں کی داخلی ساخت میں بیانیے کا تفاعل ایک تہ نشیں نظام کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے، خصوصاً اُن کے چوتھے شعری مجموعے یادیں (۱۹۵۹ء) سے لے کر آخری شعری مجموعے زمستاں سرد مہری کا (۱۹۹۷ء) تک کی بہت سی کامیاب نظموں کی بنیاد بیانیہ عناصر پر رکھی گئی ہے۔ اختر کی نظموں کی داخلی ساخت میں کہانی کے اس تفاعل کی طرف سب سے پہلے توجہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اخترالایمان پر اپنے ایک قدرے مختصر مضمون میں دلائی تھی اور اس ضمن میں اختر کی طویل اور مختصر نظموں کی زیریں ساخت میں بیانیے کی کارفرمائی کو نشان زد کیا تھا۔ نارنگ صاحب کے درج ذیل اقتباس کو اختر کی نظم نگاری تک محدود کرنے کی بجائے اگر جدید اردو نظم کی شعریات پر بھی منطبق کیا جائے تو جدید ادب میں بیانیے کے تفاعل کی اہمیت ایک نئی سطح سے اُجاگر ہوتی ہے:

> اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی دوسری شے کو۔ لیکن شعری زبان کی بڑائی اس کی شئیت میں نہیں اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے۔ یہ نہیں تو موضوع کتنا بھی بڑا ہو نظم کچھ بھی نہیں۔ لیکن یہ تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت کی کڑی سے کڑی ملنے یا (progression) جو زماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکاں سے کلیتاً باہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کر دیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا، یعنی کیا نظم باقی رہے گی؟[۵]

مندرجہ بالا قدرے طویل اقتباس جدید نظم اور بیانیے کی ہم رشتگی پر ایک نئے پہلو سے روشنی ڈال رہا ہے۔ یہ کہانی کا عنصر ہی ہے جو ادب کی کُلی ساخت میں ایک تہ نشیں نظام کی صورت میں جاگزیں رہ کر اپنا ادراک کراتا ہے۔ بیانیے کے جدید بنیاد گزاروں کی نظر سے دیکھیں تو تزویتن تورودوف (Tzvetan Todorov) — جس نے narratology یا بیانیات کو فکشن کی سائنس قرار دیا — کے نزدیک بیانیہ زندگی کا متبادل اور عدم بیانیہ موت ہے۔ جب زندگی بیانیے سے عبارت ہے اور ادب زندگی سے باہر اپنا وجود نہیں رکھتا، تو زمان اور مکان کی حد میں مقید زندگی بلاشبہ ایک ایسا مظہر ہے جس کے وجود کا اثبات بیانیے کا محتاج ہے۔ اخترالایمان کی ۱۹۵۹ء کے بعد تخلیق ہونے والی بہت سی نظموں کے متن میں بیانیے کا تفاعل، ایک اسٹیج ڈرامے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہاں یہ امر بھی

قابلِ ذکر ہے کہ اسٹیج کے تناظر میں 'بیانیہ'، 'پرفارمنس' (performance) کے متبادل کے طور پر موجود ہوتا ہے، لہٰذا اِس کی مکمل تفہیم کے لیے، اُن خالی جگہوں پر توجہ دینا بھی ضروری ہوتا ہے جو بیانیاتی عرصے میں تخلیق کار کے لاشعور کی خلق کردہ ہوتی ہیں۔ اختر کے نسبتاً بعد میں منظرِ عام پر آنے والے مجموعوں میں شامل بہت سی اہم نظموں مثلاً ''یادیں''، ''ایک لڑکا''، ''بنتِ لمحات''، ''شیشے کا آدمی''، ''بیداد''، ''ایک کیفیت''، ''مفاہمت''، اور ''تحلیل'' سے اگر بیانیے کے تفاعل کو منہا کر دیا جائے تو مذکورہ نظموں کا وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ اسی طرح ''ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر''، ''دلی کی گلیاں'' اور ''باز آمد'' جیسی نظموں میں بھی 'وقت' ایک سیال حالت میں رواں دواں ہے اور واقعات کا تسلسل مکانیت کے تابع ہو کر ایک پوری کہانی کے خدوخال مرتب کر رہا ہے۔ اختر کی بیانیہ نظموں کے متن میں کہانی کے غلبے کے علاوہ ایک اور اہم جز لسانی بندشوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنایا گیا قدرے غیر مانوس اسلوب ہے۔ اختر کا یہ اسلوب بیانیہ متن کو اکہرے پن سے بچانے کے لیے لسانی اور استعاراتی سطح پر ایسے امیجز وضع کرتا ہے، جو حسیاتی سطح پر فعال ہو کر معنی کی تکثیریت کا باعث بنتے ہیں۔ مثال کے طور پر بنتِ لمحات (۱۹۶۹ء) کی ایک نظم ''کل کی بات'' کے چند مصرعے دیکھیے جن میں بیانیے کا تفاعل، نظم کا کھردرا اسلوب اور بالواسطہ طرزِ اظہار، متن کو اسلوبیاتی سطح پر جدید حسی رویوں سے آشنا کروا رہا ہے۔ نظم میں مروجہ صوتی آہنگ کو اس طرح توڑا گیا ہے کہ متن کی خارجی اور داخلی ساخت ایک نئے انداز میں متشکل ہو کر سامنے آتی ہے۔ آخری مصرعے میں 'پان کی پیک' کے ذریعے ابھارا گیا استعاراتی امیج قاری کو حسیاتی سطح پر ایک ایسی افسردگی سے ہمکنار کرتا ہے کہ تقسیمِ ہند کا المیہ، تمام تر ہولناکی کے ساتھ نمایاں ہو جاتا ہے:

یک بیک شور ہوا ملک نیا، ملک نیا
اور اِک آن میں محفل ہوئی درہم برہم
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھہرو نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی[۶]

اختر الایمان کی کچھ اور بیانیہ نظمیں جن کا ذکر اوپر آیا ہے اُن میں سے بیشتر نظموں کی اُفقی زاویے سے کی گئی قرأت جہاں 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کو نشان زد کرتی ہے وہیں عمودی زاویے سے

دیکھتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بیانیے کا تفاعل نظموں کے متن کو ایک اسٹیج میں تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نظموں میں متعارف کرائے گئے کرداروں کو درپیش وجودی صورتِ حال اور اُن کے باہمی رابطے، بیانیہ متن کے امکانات کو ایک نئے سیاق میں منکشف کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ فکشن کی نئی تنقید، بیانیہ متون میں کہانی اور پلاٹ کی بجائے کہانی اور کلامیے کو متن میں معنی خیزی کا سبب قرار دیتی ہے۔ یعنی بیانیہ اپنی کلیت میں کہانی اور کلامیے دونوں کا محتاج ہوتا ہے۔ کہانی اور کلامیے کا بنیادی فرق سمجھنے کے لیے اختر کی ایک نسبتاً مختصر نظم ''مفاہمت'' دیکھیے:

جب اس کا بوسہ لیتا تھا سگریٹ کی بو نتھنوں میں گھس جاتی تھی
میں تمباکو نوشی کو ایک عیب سمجھتا آیا ہوں
لیکن اب میں عادی ہوں، یہ میری ذات کا حصہ ہے
وہ بھی میرے دانتوں کی بدرنگی سے مانوس ہے، ان کی عادی ہے
جب ہم دونوں ملتے ہیں، لفظوں سے بیگانہ سے ہو جاتے ہیں
کمرے میں کچھ سانسیں اور پسینے کی بو، تنہائی رہ جاتی ہے![۷]

مندرجہ بالا بیانیہ نظم میں دو کرداروں کا ایک دوسرے سے جنسی فعل کا ارتکاب کرنا محض ایک کہانی ہے۔ لیکن اس فعل کی انجام دہی کے دوران ایک دوسرے کے عیوب کو ارادتاً نظر انداز کرنا اور بعد ازاں اِن کے بارے میں سوچنا کلامیہ ہے۔ درج بالا بیانیے میں کہانی کا دارومدار کسی پلاٹ پر نہیں ہے بلکہ اُس کلامیے پر ہے، جس نے متن کی اندرونی ساخت میں معنی کی تکثیریت کو اس طرح صورت پذیر کیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی ''مفاہمت'' کو اپنے عہد کی بہترین نظم قرار دیتے ہیں۔ اُن کے بقول:

> نہ صرف اس وجہ سے کہ یہ ایک اعلیٰ درجے کی ڈرامائی یک کلامی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ روحانی کشاکش اور پھر ضمیر کی مردنی اور پھر ایک بے رحم صلح کی کیفیت جو ہمارے زمانے کا پہلا اور آخری نشان ہے اس نظم میں پوری طرح سمٹ آئی ہے۔[۸]

فاروقی صاحب نظم میں جس خود کلامی یا مونولوگ (monologue) کو اعلیٰ درجے کا قرار دے رہے ہیں، وہ متن کی زیریں ساخت میں موجود بیانیے کا تفاعل ہے جو کہانی اور کلامیے کی بافت سے، متن میں مضمر امکانات کی نشان دہی کر رہا ہے۔

درج بالا معروضات کے تناظر میں اب اختر الایمان کے نسبتاً بعد میں شائع ہونے والے شعری مجموعے نیا آہنگ (۱۹۷۷ء) کی ایک اہم نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کا عمودی زاویے سے کیا گیا مطالعہ دیکھیے جو نظم کی اندرونی ساخت میں رواں بیانیے کے تفاعل کو ایک نئے سیاق میں سامنے لاتا ہے۔ بیانیات (narratology) کے اہم نظریہ ساز اور مشہور فرانسیسی نقاد ژراژینٹ (Gérard Genette) جس نے بیانیہ متن میں 'کہانی' اور 'کلامیے' کے علاوہ ایک تیسرے عامل 'عملِ بیان' (narrative act) کی نشان دہی کی اُس کے نظریۂ ورائے متن (paratext) کے تحت متن سے باہر یا بعد میں وجود پذیر ہونے والی تحریریں بھی متن پہ اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ متن کے عنوان، پیش لفظ، سرورق اور پسِ ورق تحریروں کو peritext کے نام سے متن کی معنیاتی سطح پر فعال دیکھتا ہے۔ ژراژینٹ کے افکار کی روشنی میں اگر نظم کے عنوان ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کو پیشِ نظر رکھا جائے تو 'سفید' اور 'سیاہ' جہاں مخالف کے طور پر ہمارے معاشرے کے دوہرے معیارات اور اقدار کی نشان دہی کرتے ہیں، وہیں 'پرندہ' وقت کی جبریت اور تسلسل کی علامت کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے۔ گو مذکورہ نظم کے متن میں وقت 'باز آمد' کے 'رمضانی قصائی' کی طرح کسی کرداری شکل میں موجود نہیں ہے، لیکن اس کی سفاکی اور جبریت کو متن کی اندرونی ساخت میں بہرطور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اگر عنوان میں لفظ 'شام' کو افتراقِ معنی کی رُو سے دیکھا جائے تو اس کی معنوی تہ داری اندھیرے اور اجالے کے سنگم، شدید بے یقینی کی کیفیت اور انسانی وجود کے گرد پھیلے دھندلکوں کی عکاس ہے۔ نظم کے ابتدائی مصرعے دیکھیے:

جب دن ڈھل جاتا ہے
اور بھڑوں کے چھتے جیسی بھِن بھِن
بازاروں کی گرمی، افراتفری
موٹر، بس، برقی ریلوں کا ہنگامہ تھم جاتا ہے

میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
کتوں کی دُم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے

یہ چتکبری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے
کوئی فلسفہ، کوئی پائندہ اقدار نہیں، معیار نہیں ہے
اس پر اہلِ دانش، ودوان، فلسفی
موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں؟[9]

نظم کے آغاز میں ہی بیان کنندہ نے جس طرح مختلف، بکھرے ہوئے اور بظاہر کسی خارجی تنظیم سے عاری پیکروں کی مدد سے بیانیے کے خدوخال مرتب کیے ہیں اُس سے اُن کی شاعری کی بابت ابوالکلام قاسمی کی یہ رائے انتہائی صائب معلوم ہوتی ہے:

اختر الایمان کے طنزیہ لہجے کا ایک بہت موثر اور طاقتور انداز بعض بدہیئت پیکروں (grotesque images) کی مدد سے تاثر کی شدت کو ابھارنا ہے۔[10]

مذکورہ نظم کو اُفقی زاویے سے دیکھتے ہوئے گومتن میں موجود 'موٹر، بس، برقی ریلوں کے ہنگامے'، 'بھڑوں کے چھتے جیسی بھن بھن'، 'کتوں کی ٹیڑھی دُم'، 'چتکبری دُنیا'، 'ادق کتابیں'، 'لکڑی کی ٹال'، 'بھینسے'، 'چیچک کا ٹیکہ' اور 'خونی دروازے' جیسے امیجز ایک دوسرے سے یکسر مختلف نظر آتے ہیں لیکن نظم کو عمودی زاویے سے دیکھنا اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ 'بیان کنندہ' نے شعور کی رو کو بروے کار لا کر، مختلف النوع بیانیے متن کی ساخت میں حل پذیر کر دیے ہیں۔ نظم کو جدید شعریات کی رُو سے دیکھا جائے تو نظم کا 'بیان کنندہ' خود شاعر نہیں بلکہ محض ایک شعری تشکیل ہوتا ہے لہٰذا متن میں موجود مختلف کرداروں اور واقعات کو شاعر کے سوانحی خاکے سے خلط ملط کرنا متن کو پابند بنا دینے کے مترادف ہو جاتا ہے۔ درج بالا مصرعوں میں اگر بیانیے کو اکہرے پن سے بچانے کے لیے وضع کیے گئے غیر مانوس امیجز کو نشان زد کرتے ہوئے یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ شعری بیانیے اور فکشن کے بیانیے میں نمایاں فرق یہی ہے کہ فکشن کا بیانیہ چیزوں کو اُن کی جزئیات کے ساتھ کھول کر اور پھیلا کر بیان کرتا ہے لہٰذا قدیم اساطیر، حکایات، کہانیوں، داستانوں، ناول، افسانوں میں بیانیہ وضاحت وصراحت کے طور پر موجود ہوتا ہے جب کہ نظم اور شاعری کے ضمن میں اس کی فعالیت استعاراتی سطح پر مختلف النوع استعاروں اور تمثالوں کی مدد سے اپنا ادراک کراتی ہے۔ مذکورہ نظم میں بھی درج بالا غیر مانوس امیجز، بیانیے کو نہ صرف اکہرا اور سپاٹ ہونے سے بچاتے ہیں بلکہ نظم کے استعاراتی عمل کو بھی ایک نئے تناظر

میں نشان زد کرتے ہیں۔ نظم کے درج ذیل مصرعے اور بعد ازاں اُن کی داخلی ساخت میں بیانیے کی کارفرمائی ملاحظہ فرمایئے:

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ
بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے
موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے
سڑکوں پر سے ہر لمحہ اک میّت جاتی ہے
پس منظر میں کیا ہوتا ہے، نظر کہاں جاتی ہے
سامنے جو کچھ ہے رنگوں آوازوں چہروں کا میلہ ہے[11]

درج بالا نظم کے مصرعوں کا مطالعہ اگر اُفقی زاویے سے کیا جائے تو 'برگد کے نیچے بیٹھنا' یا 'سولی چڑھ جانا' متن میں موجود ثقافتی کوڈز کی طرف اشارہ کررہا ہے۔ 'برگد کے نیچے بیٹھنا' دنیا کو تج کر نروان حاصل کرنے کی طرف کنایہ ہے جب کہ 'سولی پر چڑھنا' بھی اپنی ذات کو اِس کی تمام تر کثافتوں کے ساتھ، کسی بحرِ بے کنار میں حل پذیر کر کے ابدیت کا استعارہ بن جانے کی غمازی کرتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں ہی 'بیان کنندہ' اپنے وجود کو مادی آلائشوں سے پاک کر کے داخلی تقلیب کے عمل سے گذرنا چاہتا ہے۔ لیکن برسوں کی تپسیا اور کٹھن ریاضتوں کے بعد یہ ادراک اُس کی ذات کے لیے سوہانِ روح بن جاتا ہے کہ اُس کی قلبِ ماہیت بھی اردگرد بکھرے آشوب اور معاشرے پر کوئی مثبت اثر مرتب نہیں کر پائی ہے۔ آگ اور خون کا کھیل اسی طرح جاری و ساری ہے۔ کوفے اور دمشق آباد ہیں، ظالم کی رسی دراز سے دراز تر ہوتی جارہی ہے اور وقت کے ڈاکو انسان سے اُس کا سب کچھ لوٹ کر رخصت ہو رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں لفظ 'بھینسے' کو اگر افتراقِ معنی کے حوالے سے دیکھا جائے، تو طاقت کے مختلف مظاہر سے منسوب لفظیات کو نظر انداز کر کے اِس نامانوس لفظ کا استعمال اُن بڑی بڑی سامراجی قوتوں کا اشارندہ ہے، جو طاقت کی بدمستی میں اپنی راہ میں آئی ہر رکاوٹ کو قدموں تلے روند ڈالتے ہیں۔ اب اگر درج بالا مصرعوں کو عمودی زاویے سے دیکھتے ہوئے اِن کی زیریں سطحوں اور گہرائیوں کو ژراژینٹ کے 'بیانیہ کلام' (narrative discourse) کی رُو سے دیکھیں، تو متن کی زیریں ساخت میں موجود بیانیہ: 'کہانی'، 'کلامیہ' اور 'عملِ بیان' کے باہمی رشتوں کی مدد سے معنی کا

استخراج کچھ اس طرح کرے گا:

مندرجہ بالا مصرعوں میں کہانی، کلامیہ اور عملِ بیان یہ ہوں گے :

(ا) کہانی: برگد کے نیچے بیٹھنے اور سُولی چڑھ جانے کے باوجود بھی انسان، بھینسوں کی لڑائی میں فٹ پاتھ پہ اگی گھاس کی طرح روندے جاتے رہیں گے۔

(ب) کلامیہ: یہ ساری وجودی صورتِ حال جس کردار کو درپیش ہے اُسے اپنی ذات کی کم مائیگی اور گرد و پیش کا مکمل شعور ہے۔

(ج) عملِ بیان: وہ سارے امیجز اور مدھم نقوش (traces) ہیں، جو کلامیے کے ساتھ اِس طرح صورت پذیر ہوئے ہیں کہ ہم اُن کی تعبیر اپنے اپنے زاویۂ نظر سے کر سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا مصرعوں میں عملِ بیان کی چند صورتیں ملاحظہ فرمائیے :

۱۔ نظم کا متکلم کون ہے؟ کیا وہ خود اپنی ذات کی تطہیر کے بعد بیان کیے گئے نتیجے پر پہنچا ہے یا اُس نے اپنے اردگرد موجود مختلف کرداروں کے انجام سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے؟

۲۔ نظم میں بھینسے کی علامت کسی مخصوص مقتدرہ کو نشان زد کررہی ہے یا طاقت کے اُن بڑے مراکز کی نمائندہ ہے جو برسرِ پیکار رہ کر متکلم جیسے عام کرداروں کو اپنی ہوس کی بھینٹ چڑھا رہے ہیں؟

۳۔ موت سے تعاون کیونکر ضروری ہوگیا ہے؟ کیا یہ فعل بامرِ مجبوری انجام دیا جارہا ہے یا یہ کوئی سماجی ذمہ داری ہے؟ متکلم خود اس کھیل کا حصہ ہے یا اُس کی حیثیت محض ایک تماشائی کی ہے؟

۴۔ متکلم کی اس درجہ بے بسی کے اسباب کیا ہیں؟ اُس نے عملِ بیان میں تصوفانہ فکر کی روایات ہی سے کیوں استفادہ کیا ہے؟ کیا وہ ایک مخصوص صوفیانہ فکر کا نمائندہ ہے یا اُس کا مقصد اس فکر کے غیر عملی اور غیر متشدد پہلو کو ہدفِ تنقید بنانا ہے؟

۵۔ اس تمام وجودی صورتِ حال کے پس منظر میں جانا بیان کنندہ کے لیے کیوں ضروری ہے؟

۶۔ عام آدمی کی نگاہ پس منظر میں کیوں نہیں جاتی ہے؟ کیا کوئی پس منظر واقعی موجود ہے؟

یا محض ایک التباس ہے؟

۷۔ جو کچھ سامنے موجود ہے وہ رنگوں آوازوں اور چہروں کا ہی میلہ کیوں ہے؟ یہ رنگ اور آوازیں کس قسم کی ہیں؟ کیا ان رنگوں سے کوئی خونی منظرنامہ تشکیل دیا گیا ہے؟ کیا یہ آوازیں مظلوم کی آہ و زاری کا نتیجہ ہیں؟

۸۔ میلے اور ہجوم میں یہ آوازیں ہمارے اجتماعی شعور پر کیسے اثر انداز ہو رہی ہیں؟ یہ چہرے کن لوگوں کے ہیں جو رنگوں اور آوازوں کی بھیڑ میں چھپے ہونے کے باوجود اپنے وجودی کرب کا احساس دلا رہے ہیں؟

درج بالا معروضات اختر الایمان کی نظم کے ایک چھوٹے سے ٹکرے میں مضمر معانی کی اُس تکثیریت کو سامنے لا رہی ہیں جو دراصل بیانیے کے تفاعل کا ہی مرہونِ منت ہے۔ بیانیے کا تفاعل شعری متن کی اندرونی ساخت میں ایک سیال صورت (state of flux) میں موجود ہے اور بیان کنندہ نے متن کی استعاراتی قوت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اسے پابند کرنے کی بجائے کھلا (open ended) رکھا ہے جس سے معنی کسی مخصوص سیاق تک محدود نہیں رہتا۔ نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کے محض چند مصرعوں میں بیانیاتی عمل کی کارفرمائی دیکھنے کے بعد یہ بات مزید واضح ہو جاتی ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی اختر کی بیانیہ نظموں میں بظاہر غیر مانوس نظر آنے والے امیجز بھی استعاراتی سطح پر فعال ہو کر معانی کے نئے امکانات روشن کرتے ہیں۔ نظم کی بالائی ساخت سے عیاں ہونے والے معانی جہاں 'بیان کنندہ' کے عصری شعور کی پختگی پر دال ہیں، وہیں نظم کی داخلی ساخت میں بیانیے کا تفاعل معانی کا استخراج ایک نئے تناظر میں کر رہا ہے۔ درج بالا نظم کا متن اپنے کھردرے اسلوب، نثر سے قریب تر مصرعوں، ناہموار ڈکشن اور غیر رومانی فضا کے باوجود ہمارے اردگرد بکھرے مختلف مظاہر مثلاً گوشت پوست کے عام انسانی کرداروں سے لے کر ہند اسلامی تہذیب کے زوال، بڑھتی ہوئی مذہبی منافرت، انحطاط پذیر قدروں، تاریخ کے گہرے جبر، اساطیری عناصر اور وجودی کرب کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اختر الایمان کی بیانیہ نظموں میں معانی کی یہ تکثیریت نہ صرف اُن کی فکری بلند پروازی کو نشان زد کرتی ہے بلکہ جدید اردو نظم کی روایت میں اُن کے انفرادی

لہجے کو جدید طرز احساس سے ہم آہنگ کر کے قاری کے سامنے پیش کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے معاصر نظم نگاروں میں راشدؔ، میرؔاجی، مجید امجدؔ اور فیضؔ جیسے بڑے ناموں کی موجودگی کے باوجود، اختر الایمان کا کلام اُن کی شعری عظمت اور بلند مرتبگی کی قوی دلیل پیش کرتا ہے۔

حوالے

* لیکچرر، شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ وزیر آغا، نظمِ جدید کی کروٹیں (لاہور: سنگت پبلشرز، ۱۹۹۷ء)، ص۱۷۱۔

۲۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، مرتبہ سلطانہ ایمان /بیدار بخت (کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء)، ص۸۱۔

۳۔ ایضاً، ص۱۷۔

۴۔ ایضاً، ص۱۷–۲۷۔

۵۔ گوپی چند نارنگ، ''اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل''، معیار اختر الایمان نمبر، مرتبہ شاہد ماہلی (دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص۱۵۳۔

۶۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۰۱۔

۷۔ ایضاً، ص۳۴۸۔

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''اختر الایمان: ایک مختصر محاکمہ''، اخترالایمان: مقام اور کلام، مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء)، ص۱۳۹۔

۹۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۹۶۔

۱۰۔ ابوالکلام قاسمی، ''اختر الایمان کا طنزیہ علامتی اسلوب''، اخترالایمان: مقام اور کلام، ص۱۲۴۔

۱۱۔ اختر الایمان، کلیاتِ اخترالایمان، ص۳۹۸۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ نظمِ جدید کی کروٹیں۔ لاہور: سنگت پبلشرز، ۱۹۹۷ء۔

اختر الایمان۔ کلیاتِ اخترالایمان۔ مرتبہ سلطانہ ایمان /بیدار بخت۔ کراچی: آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ ''اختر الایمان: ایک مختصر محاکمہ''۔ اخترالایمان: مقام اور کلام۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

قاسمی، ابوالکلام۔ ''اختر الایمان کا طنزیہ علامتی اسلوب''۔ اخترالایمان: مقام اور کلام۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد فیروز۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ ''اختر الایمان کی نظم کی داخلی ساخت اور کہانی کا تفاعل''۔ معیار اختر الایمان نمبر۔ مرتبہ شاہد ماہلی۔ دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

زاہد حسن *

سید وارث شاہ کا پنجابی ترجمہ قصیدہ بُردہ شریف: تعارف، تجزیہ اور تقابلی مطالعہ

پنجابی شعری ادب میں تراجم کی شان دار روایت موجود رہی ہے۔ اگرچہ پنجابی نثری ادب میں بھی مختلف زبانوں کے بعض بے حد اہم نوعیت کے تراجم کیے گئے لیکن شعری ادب کے تراجم کو نثری ادبی تراجم پر ہمیشہ فوقیت حاصل رہی۔ پنجابی کی کلاسیکی شعری روایت میں بعض ایسے شعرا کے نام بھی ملتے ہیں جو نہ صرف پنجابی کے قادر الکلام شعرا کی صف میں شمار ہوتے ہیں بلکہ ان کے کیے گئے تراجم کی افادیت آج تک مسلمہ ہے۔

سید وارث شاہ کا شمار ایسے شعرا میں ہوتا ہے جن کے کسی ایک تخلیقی شاہکار نے ان کی دیگر کاوشوں کو قارئین کی نظروں سے اوجھل رکھا ہے۔ مثال کے طور پر سید وارث شاہ کے قصہ ہیر رانجھا نے انھیں شہرت کی اس قدر بلندیوں تک پہنچا دیا کہ ان کے دوسرے کام پر زیادہ توجہ مرکوز نہیں کی جاسکی۔ حقیقت یہ ہے قصہ ہیر رانجھا پنجابی شعری ادب کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ پھر بھی جب ہم ان کی دوسری تخلیقی کاوشیں دیکھتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ وہ محض ایک قادر الکلام شاعر ہی نہ تھے بلکہ ایک بلند پایہ مترجم بھی تھے۔ ان کی یہ حیثیت قصیدہ بردہ شریف کے پنجابی ترجمے کے مطالعے کے بعد اور زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے اور انھوں نے ایک جگہ خود لکھا

ہے:

وارث شاہ میاں تیرا علم ہویا مشہور وچ جن تے انس طیریں۔[۱]

(وارث شاہ میاں تمھارا علم تو جنات، انسانوں اور پرندوں میں بھی مشہور ہے)

سبط الحسن ضیغم قصہ ہیر رانجھا اور قصیدہ بردہ شریف کے ترجمے کے علاوہ سید وارث شاہ کی تخلیقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> سید وارث شاہ نے قصہ ہیر رانجھا کے علاوہ کئی اور چھوٹے بڑے قصے تخلیق کیے۔ گنیش داس بڈہرہ ان کی ایک سے زیادہ سی حرفیوں کی بات کرتے ہیں ...... جو اس زمانے میں ہر من پیارے ادبیات کا حصہ تھیں، لیکن ہمارے [کذا] تک پہنچنے والی سید وارث شاہ کی صرف حسبِ ذیل تخلیقات موجود ہیں:
>
> قصہ لاہور نامہ: یہ پنجاب پر احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے بارے میں سی حرفی کی صنف میں لکھی گئی پنجاب کی منظوم تاریخ ہے۔
>
> قصہ سسی پنوں: یہ بھی سی حرفی ہے جسے ایک ڈھنگ میں پُرسوز انداز میں تخلیق کیا گیا ہے۔
>
> عبرت نامہ: اٹھارھویں صدی کے عہد زوال کا منظوم تذکرہ ہے۔
>
> معراج نامہ: پنجابی شعرا کے لیے معراج نامہ ہمیشہ ایک اچھوتا موضوع رہا ہے۔ سید وارث شاہ نے بھی اس واقعے کو منظوم کیا ہے، مختصر ہونے کے باوجود موثر تخلیق ہے۔
>
> دوہڑہ جات: سید وارث شاہ نے اس صنف میں زورِ قلم دکھایا ہے۔ دستبردِ زمانہ سے کئی دوہڑہ جات محفوظ رہ گئے ہیں اور ذاتی لائبریریوں میں موجود کتب کے اوراق کے مطالعے سے مل جاتے ہیں۔
>
> بارہ ماہ: ایک بارہ ماہ کو بھی سید وارث شاہ سے منسوب کیا گیا ہے۔[۲]

وارث شاہ کی شاعرانہ عظمت پر بہت زیادہ لکھا جاتا رہا ہے اور اب تک لکھا جا رہا ہے۔ تاہم یہاں یہ امر باعثِ تشویش ہے کہ وارث شاہ کے پڑھنے والوں اور زیادہ تر لکھنے والوں کا محور و مرکز ان کی تصنیف قصہ ہیر رانجھا رہتی ہے۔ اس کی وجوہات پر بحث کرنے کی بھی ضرورت نہیں کہ اس پر بہت زیادہ لکھے جانے کے کئی اسباب ہیں جب کہ قصیدہ بردہ شریف کے ترجمے اور دیگر تصنیفات

کے آنکھوں سے اوجھل رہنے کی بظاہر کوئی ایک وجہ نظر نہیں آتی، ماسوائے اس کے کہ ہم بحیثیت مجموعی علم اور کتاب سے دور ہو چکے ہیں۔

سید وارث نے قصیدہ بردہ شریف اور قصہ ہیر رانجھا کی تصنیف کا زمانہ ان اشعار میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

یاراں سے بونجہ سن ہجری ظاہر ہویا
تاں ایہہ بیت جواہر موتی لڑی کتاب پرویا

(جب گیارہ سو باون ہجری سنہ آیا، تو میں نے یہ اشعار کے جواہر اور موتی کتاب کی لڑی میں پروئے۔)

سن یاراں سے اسیا نبی ہجرت لمے دیس دے وچ تیار ہوئی
اٹھاراں سے تریہیاں سمتاں دی راجا بکرماجیت دے سار ہوئی

(جب یہ کتاب تیار ہوئی تو گیارہ سو اسی ہجری جب کہ اٹھارہ سو تیئس بکرمی سال تھا۔)

۱۹۶۹ء میں ماہنامہ پنج دریا کے وارث نمبر میں محترمہ ممتاز سلیم کا ایک مضمون بعنوان ''سید وارث شاہ دا قصیدہ بردہ دا ترجمہ''[۳] شائع ہوا، جس کا مطالعہ کرنے سے پتا چلتا ہے کہ سید سبط الحسن ضیغم نے قصیدہ بردہ شریف کی تدوین کے وقت یقیناً اس مضمون سے بھی مدد حاصل کی ہو گی۔ مضمون نگار نے اپنے اس مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ ان کے پاس قصیدہ بردہ شریف کا ایک قلمی نسخہ موجود ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> راقم الحروف کے پاس قصیدہ بردہ کا ایک قلمی نسخہ موجود ہے، جس کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ یہ حضرت وارث شاہ صاحب کے اپنے ہاتھ کا مخطوطہ ہے۔ یہ ایک خاصا ضعیف نسخہ ہے، جس کے صفحات تعداد میں ایک سو بیس ہیں، لمبائی چھے انچ اور چوڑائی تقریباً ساڑھے چار انچ ہے۔ لکھنے کا سنہ ۱۱۵۲ ہجری ہے۔[۴]

اس حوالے سے وہ مزید لکھتی ہیں:

> یہ مخطوطہ جو ہمارے پاس ہے، اس میں فارسی اشعار کا ترجمہ علامہ جمال الدین چنابی نے کیا ہے۔ پنجابی اشعار سید وارث شاہ کے ہیں۔ فارسی کا ہر شعر عربی بیت کے نیچے

لکھا ہے اور اس کے نیچے پنجابی شعر۔ خط عربی، فارسی یا پنجابی کا درمیانے درجے کا ہے اور اس کی طرز سے اس کی قدامت کا پتا چلتا ہے۔قصیدے کے آخر میں پنجابی کے اشعار ہیں، جن سے تاریخ اور مصنف کا پتا چلتا ہے۔

یاراں سے بونجہ ہجری ظاہر ہوئے

تاں ایہہ بیت جواہر موتی لڑی کتاب پروئے [۵]

یہ وہی شعر ہے جو تھوڑے سے فرق کے ساتھ ضیغم صاحب نے بھی درج کیا ہے اور اس سے آگے کچھ اور اشعار درج کیے گئے ہیں۔

سید علی عباس جلال پوری وارث شاہ کی پنجابی شاعری کے بارے میں اپنی تصنیف مقامات وارث شاہ میں لکھتے ہیں:

> وارث شاہ پہلے عظیم شاعر ہیں جن کے کلام کے سبب پنجابی زبان اپنی پوری تابنا کی، وسعت، لچک اور رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ وارث شاہ کے پاس الفاظ و تراکیب کا ایک لا زوال ذخیرہ ہے جس میں عربی، فارسی، ترکی، سنسکرت بھاشا کے الفاظ موجود ہیں، لیکن اس بے ساختگی کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں کہ غریب اور نامانوس معلوم نہیں ہوتے اور پنجابی کی اصل لطافت اور شگفتگی برقرار رہتی ہے۔ [۶]

بقول سید علی عباس جلال پوری، وارث شاہ کے یہاں زبان و بیان کی وسعت کے ساتھ ان کے علم اور تجربے کا اظہار اور اس خطے میں رائج زبانوں کے اثرات بھی ان کی شاعری میں ملتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ سید علی عباس جلال پوری نے بھی یہ بات سید وارث شاہ کے لکھے قصہ ہیر رانجھا کے تناظر میں کی ہے، جب کہ ان کی دیگر تصنیفات کا مطالعہ کرنے سے بھی ان کی یہ بات سچ ہی ثابت ہوتی ہے کہ وارث شاہ کا علم، دینی و دنیاوی ہر حوالے سے ان کے ہر قصے کے ہر ہر لفظ میں بولتا ہے۔ آگے چل کر ہم دیکھتے ہیں کہ پنجابی نہ صرف یہ کہ دنیا کی قدیم ترین زبانوں میں سے ایک ہے بلکہ اس میں دیگر زبانوں کے علوم کا ترجمہ کرنے کی روایت بھی قدیم ہے، جو اس کے پڑھنے والوں کے ذوق، علم و حکمت اور علوم ظاہری و باطنی کے حصول سے شغف اور دلچسپی کی واضح دلیل بھی ہے۔ عذرا وقار لکھتی ہیں:

> وارث نے یہاں بہت سی رائج الوقت کتابوں کا ذکر کیا ہے۔مثلاً یوسفی طب، میزان، قرطاسِ سکندری، طب اکبر، انواع، صرفِ بہائی، صرفِ میر، حیرت الفقہ، فتاویٰ برہنہ، رازقِ باری، واحد باری، خالق باری، گلستان، بوستان، بہار دانش، طوطی نامہ، شاہنامہ، قران السعدین، دیوان حافظ وغیرہ۔ عالمگیر کے عہد میں پنجابی زبان میں بچوں کے لیے نصابی کتب کا سلسلہ شروع کیا گیا...... ایزد باری امید نے ۱۱۰۶ھ میں اللہ باری اورعبدالرحمٰن نے فارسی نامہ لکھا۔[۷]

یہاں یہ بہتر معلوم ہوتا ہے کہ کچھ ایسی باتوں کی وضاحت کر دی جائے جو اس مضمون کی تیاری کے سلسلے میں متن، شاعروں اور ان کے تذکروں کے حوالے سے صحیح کھوج کے ضمن میں آڑے آتی رہیں۔ اور کچھ غلطیوں کا برملا اعتراف بھی کیا جائے، جو پنجابی شعر و ادب اور ان کے خالقوں کے حوالے سے کھوج، تدوین و ترتیب اور درست متن کے ساتھ مسلسل اگلی نسلوں تک نہ پہنچا کر ہم نے کی ہیں۔ وارث شاہ کے حوالے سے زیادہ تر تحقیقی، تنقیدی اور تجزیاتی کام قصہ ہیر رانجھا کے تناظر میں ہی کیا گیا ہے۔ نجانے کیوں ان کی دیگر تخلیقات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ وارث شاہ کے فکر وفن کے بارے میں شائع ہونے والے رسائل و جرائد کی خصوصی اشاعتوں کے ساتھ ساتھ ان پر شائع ہونے والی کتب میں بھی یہی رویہ اور رجحان غالب نظر آتا ہے۔ کچھ اسی طرح کا سلوک ہمارے جدید و قدیم تذکرہ نگاروں اور تاریخ نویسوں نے حافظ برخورداروں کے حوالے سے بھی روا رکھا ہے۔ چونکہ حافظ برخوردار[۸]، وہ پہلے پنجابی شاعر ہیں جنھوں نے قصیدہ بردہ شریف کا منظوم پنجابی ترجمہ کیا۔سید وارث شاہ سے بھی پہلے ان کا ترجمہ ملتا ہے۔

اس ساری صورت حال کے باوجود خوش آیند بات یہ ہے کہ پنجابی زبان و ادب کے حوالے سے سبط الحسن ضیغم نے اپنی مخصوص افتادِ طبع کے پیشِ نظر جان توڑ محنت کی اور قصیدہ بردہ شریف کے متن کو سودھ کر پڑھنے والوں کے سامنے بہتر صورت میں پیش کرنے کے عزم نے انھیں وارث شاہ کی زندگی اور شاعری کے ساتھ ساتھ ان چاروں شعرا کے بارے میں بھی تحقیق پر اکسایا، جو حافظ برخوردار کے نام سے معروف ہیں، ورنہ مولا بخش کشتہ[۹]، ڈاکٹر فقیر محمد فقیر[۱۰]، قاضی فضل حق[۱۱] اور سید اختر

حسین جعفری[۱۲] نے ایک دوسرے کی تقلید و تائید میں نہ صرف یہ کہ خاطر خواہ معلومات بہم نہ پہنچائیں بلکہ زیادہ تر باوا بدھ سنگھ کی کتاب پریم کہانی [۱۳] اور ڈاکٹر بنارسی داس جین کی کتاب پنجابی زبان تے اوہدا لٹریچر [۱۴] میں درج بعض بنیادی نوعیت کی معلومات پر ہی انحصار کیا۔

لفظ قصیدہ کے لغوی معنی:

> قصیدہ کے لغوی معنی ہیں: (الف)۔قصد شدہ، (ب)۔سطبر یعنی دل دار گودا یا گاڑھا مغز۔ قصیدہ عربی کی اہم ترین صنفِ سخن ہے جس میں مدح اور ہجو، رزم و بزم، عرفان و اخلاق سبھی کچھ بیان ہوتا رہا ہے لیکن قصیدہ اردو میں براہ راست عربی سے نہیں بلکہ فارسی کے توسط سے آیا ہے اور اردو کے قصیدہ گو شعرا نے قصیدہ نگاری میں بالعموم فارسی شعرا کی تقلید کی ہے۔[۱۵]

قصیدے کے حوالے سے مذکورہ تعریف سے ملتی جلتی ہی تعریف ہمیں خورشید رضوی کی تصنیف عربی ادب قبل از اسلام، جلد اول میں بھی ملتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''قصید'' یا ''قصیدہ''، مادہ ''قصد'' سے نکلا ہے جس کے بہت سے مفہوم ہو سکتے ہیں مثلاً ارادہ کرنا، رخ کرنا، میانہ روی، سیدھا ہونا، ٹکڑے کرنا یا برابر برابر کے ٹکڑے کرنا، کونپلیں نکالنا، فربہ ہونا، وہیں کا وہیں مار ڈالنا، مرجانا، ہڈی کا جما ہوا گودا یا مینگ وغیرہ۔''قصیدہ'' کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں کئی معنوں پر قیاس دوڑایا گیا ہے مثلاً مینگ یا گودے کی نسبت سے اسے ''پر مغز کلام'' تصور کیا گیا ہے۔ برابر برابر کے ٹکڑے کرنے سے اس کے مصرعوں کی ہیئت کی طرف اشارہ سمجھا گیا لیکن سب سے زیادہ دل لگتی بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ یہ ''قصد و ارادہ'' سے ماخوذ ہے کیونکہ رجز کے مقابلے میں، جو گویا بلا قصد و ارادہ چند بر جستہ مصرعوں پر مشتمل ہوتی تھی، قصیدے میں اشعار کی ایک معقول تعداد ''قصداً'' اور اہتمام کے ساتھ نظم کی جاتی تھی۔[۱۶]

ان جملہ تعریفوں میں سے ایک تعریف جو دل کو زیادہ بھاتی ہے وہ ''پُر مغز کلام'' ہے، بالخصوص جب اس کا اطلاق رسول کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی مدح میں ہونے والے بیان پر کیا جائے، اور پھر سامنے قصیدہ بردہ شریف ہو تو لگتا ہے کہ قصیدہ کی تعریف وہی مخصوص تعریف ہے جو آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے لیے بیان ہوئی اور جو قصیدہ بردہ شریف میں امام محمد شرف الدین

البوصیری نے بیان کی۔

قصیدہ بردہ شریف:

بشیر حسین ناظم نے قصیدہ بردہ شریف اور امام بوصیری کے حوالے سے لکھا ہے:

قصیدہ بردہ شریف کے مصنف امام ابوعبداللہ شرف الدین محمد بن سعید البوصیری تھے جو اپنے وقت کے علما میں شمار ہوتے تھے۔ اس زمانے کے متصوفہ میں اعلیٰ درجہ رکھتے تھے۔ عمر کے پچاسویں سال ان پر فالج کا حملہ ہوا۔ حکما سے علاج کروایا لیکن افاقہ نہ ہوا۔ ایک رات حضور سرور کونین صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی بارگاہ میں اپنی بیماری کی کیفیت اشعار کی صورت میں بیان کرتے کرتے سو گئے۔ سرکار مدینہ تشریف لائے اور بوصیری پر اپنی چادر ڈال دی۔ اس چادر کی یُمن و برکت سے اللہ تعالیٰ نے بوصیری کو صحت عاجلہ و کاملہ سے نوازا۔ سید وارث شاہ نے اس قصیدے کا پنجابی ترجمہ کیا۔ وارث شاہ کے پنجابی اشعار میں عربی اشعار کا سا کیف و سرور ہے۔ وارث شاہ سے پہلے حافظ برخوردار[17] رانجھا قصیدہ بردہ کا پنجابی ترجمہ کر چکے تھے۔[18]

اس سلسلے میں سبط الحسن ضیغم لکھتے ہیں:

تراجم کے اس مجموعے میں شامل دوسرا ترجمہ حافظ برخوردار کی تخلیق ہے سوائے اس کے کہ انھوں نے یوسف زلیخا عہد عالمگیری میں ۱۰۹۰ھ/ ۱۶۷۹ء میں تخلیق کی اور ۱۶۳۰ء میں پیدا ہوئے۔ اس کے علاوہ متعلقہ تذکروں میں ان کے احوال و آثار کے بارے میں بہت کم مواد موجود ہے اور جو مواد موجود ہے اس سے معاملات اور الجھ جاتے ہیں۔[19]

ان حوالوں سے ماسوا، اس کے کچھ اور مقصود نہیں ہے کہ پنجابی میں سب سے پہلا منظوم ترجمہ حافظ برخوردار نے کیا اور یہ کہ اسے کتنا عرصہ ہوگیا۔ نیز یہ کہ جب قصیدہ بردہ شریف کا ترجمہ سید وارث شاہ کر رہے تھے تو ان کے سامنے کم از کم ایک ترجمہ ضرور موجود ہوگا۔ (ہم اس بات کا محض گمان ہی کر سکتے ہیں کہ انھوں نے یہ ترجمہ پڑھا ہوگا۔)

اب اس قصیدے کی تخلیق کے محرکات اور امام محمد شرف الدین البوصیری کے بارے میں کچھ جانتے ہیں۔ اس سلسلے میں ابوالبرکات مولانا محمد عبدالمالک کھوڑوی کی شرح قصیدہ بردہ شریف

اہمیت کی حامل تصنیف ہے۔ اس کے شروع میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

قصیدۂ بردہ منظوم امام شرف الدین محمد بن سعید بوصیری علیہ الرحمۃ ایسا قصیدہ ہے کہ فصاحت و بلاغت اور اخلاص و محبت کے لحاظ سے حضور علیہ السلام کی نعت میں آج تک اس شان کا کوئی قصیدہ نہیں لکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ایک ایک شعر بلکہ ایک ایک لفظ میں تاثیر ہے اور بعض شعروں کی تاثیر تو ایسی ثابت ہوئی ہے کہ بڑے بڑے صالحین اور عام لوگوں نے اس کے متعلق متواتر شہادت دی ہے جس کی نسبت شک کرنا خلافِ اخلاص ہے۔ میرے خاندان میں ہمیشہ سے یہ قصیدہ پڑھا جاتا ہے۔ اور میں نے بارہا آزمایا ہے کہ یہ حصولِ حاجات اور دفع مصائب کے لیے تیر بہدف ثابت ہوا ہے۔ اس زمانے میں اس کے برکات اظہر من الشّمس ہیں۔[۲۰]

اسی شرح میں آگے جا کر وہ امام محترم البوصیری کے بارے میں لکھتے ہیں:

قصیدہ بردہ کے ناظم علیہ الرحمۃ کا نام امام شرف الدین ابوعبداللہ محمد بن سعید بن عماد بن محسن بن عبداللہ بن منہاج بن بلال منہاجی ہے۔ آپ بوصیری کے لقب سے ملقب تھے۔ آپ کا حال کتب ذیل سے معلوم ہوسکتا ہے:

فوات الوفیات، مصنفہ ابنِ شاکر، جلد دوم، صفحہ ۲۰۵،

حسن المحاضرہ، مصنفہ سیوطی علیہ الرحمۃ، جلد اول، صفحہ ۲۷۳،

انسائیکلو پیڈیا اوف اسلام، جلد اول، صفحہ ۸۰۴،

معجم البلدان، جلد اول، صفحہ ۶۰۳، مطبوعہ مصر،

آپ مغربی الاصل ہیں۔ دلاص میں پیدا ہوئے اور بصیر میں جو ملک مصر کے ایک گاؤں کا نام ہے، نشو ونما پائی۔ آپ شوال کے پہلے سہ شنبہ ۶۰۸ ھ میں پیدا ہوئے اور ۶۹۶ ھ میں وفات پائی۔ حافظ فتح الدین ابن سید الناس نے لکھا ہے کہ آپ نظم میں جزار اور وراق سے (جو مشہور شاعر ہیں) فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے زیادہ فائق و افضل تھے۔[۲۱]

سبط الحسن ضیغم نے ان کے حالات میں اضافہ کرتے ہوئے بتایا ہے:

ابوعبداللہ عبداللہ شرف الدین محمد نسلاً عرب نہیں تھے، بلکہ آپ کا خاندانی سلسلہ بربر قومیت سے تھا، جس کی ایک معروف شاخ بنوجنون ہے جوصنہاجہ قبیلے کا ایک حصہ

ہے (ص:۵: مقدمہ دیوان بوصیری) بوصیری کے بزرگ قلعہ بنی حماد میں مقیم
تھے، جو وسطی غربی الجزائر میں واقع تھا۔ وہاں سے نقل مکانی کر کے بالائی مصر میں
بوصیر نامی گاؤں میں آبسے، جو آج بوصیری کی وجہ سے عالمی شہرت کا مرکز بن گیا۔[۲۲]

وجہ تخلیق اس قصیدے کی پہلے بھی بیان کی گئی ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ جب بھی اس قصیدے کا کوئی ترجمہ ہوا، اس کی شرح کی گئی یا پھر اس کے حوالے سے گفتگو ہوئی تو امام بوصیری کی بیماری کا بیان اور اس قصیدے کی تخلیق کے مابعد شفا نصیب ہونے کا ذکر بھی ضرور آیا۔

عالم فقری نے اس قصیدے کا منثور ترجمہ کیا ہے۔ قصیدے کے شروع میں وہ اس واقعے کا بیان ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> بیماری جب طول پکڑ گئی تو دوست احباب سب کچھ چھوڑ گئے حتیٰ کہ عزیز و اقارب تک بیزار ہو گئے آخر ایک روز ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ کیوں نہ حضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے وسیلے سے دعا مانگی جائے۔ چنانچہ انھوں نے نہایت ہی بے بسی کی حالت میں یہ نعتیہ قصیدہ کہا اور بارگاہ رسالتؐ میں عقیدت مندی کے پھول پیش کیے اور پھر کچھ عرصے تک یہی قصیدہ پڑھتے رہتے حتیٰ کہ ایک روز روتے روتے سو گئے خواب میں حضور علیہ السلام کی زیارت نصیب ہوئی۔ آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے امام بوصیری کے جسم پر ہاتھ پھیرا، جب امام بوصیری بیدار ہوئے تو انھوں نے محسوس کیا کہ بالکل تندرست ہو گئے ہیں اور ان کا مرض جاتا رہا۔ یہ قصیدہ ۶۶۰ھ میں لکھا گیا تھا اور صدیاں گذرنے کے بعد بھی آج تک بالکل ایسے ہی محسوس ہوتا ہے کہ جیسا کہ ابھی ابھی لکھا گیا ہے۔[۲۳]

اور یقیناً مرادیں مانگنے والوں کی مرادیں پوری ہوتی ہیں اور جو کوئی بیمار صدق دل سے اس کو پڑھتا ہے تو شفایاب ہوتا ہے۔ قصیدہ بردہ شریف کی وجہ تسمیہ سبط الحسن ضیغم کے الفاظ میں یوں ہے:

> اس سلسلے میں ہر شارح، ہر مترجم اور قصیدہ بردہ شریف کے بارے میں لکھنے والے ہر مصنف اور محقق نے بہت کچھ لکھا ہے کہ اسے بردہ کا نام کیوں دیا گیا۔ علامہ ابوالحسنات محمد احمد قادری نے اپنی کتاب شرح طیب الوردہ میں اس سلسلے میں

تمام معلومات کو اکٹھا کر دیا ہے۔ اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس بارے میں اپنی طرف سے کوئی بات کرنے کی بجائے ان کی حسب ذیل تحقیق کو نذرِ قارئین کیا جائے وہ یوں رقمطراز ہیں:

خلاصہ یہ کہ لغت میں بردہ دھاری دار کپڑے کو کہتے ہیں اور چونکہ اس قصیدے میں ناظم فاہم نے مختلف مضامین کی آرائش کی ہے۔ کہیں بادِ صبا سے مخاطبہ، کہیں اظہار شوق و ذوق، کہیں غمِ ہجر کی داستان، کہیں تنہائی کا شکوہ، کہیں نفس امارہ پر عتاب، کہیں مدعی مدعا علیہ کے سوال و جواب، کہیں اعترافِ قصور، کہیں عذر خواہی، کہیں نفس کے مکروں سے ڈرانا، کہیں عوام قارئین کو وعظ سنانا، کہیں دربار رسالتؐ میں استغاثہ، کہیں سرکارؐ مدینہ کے حضور میں استشفاع، کہیں مدحت و مناعت، کہیں شرح کمالاتِ ذات، کہیں اظہارِ معجزات، کہیں فضیلت صحابہؓ، کہیں مارنحت عذبات البان ریح صبا، کہیں واطرب العیس بالنغم تو گویا یہ مختلف مضامین ثوب عشق و محبت پر خط ہیں۔ اس بنا پر اس قصیدہ مبارکہ کا نام قصیدہ بردہ رکھا گیا۔[۲۴]

قصیدہ بردہ شریف کی فصلوں کے حوالے سے سبط الحسن ضیغم نے یوں دادِ تحقیق دی ہے:

قصیدہ بردہ شریف کو موضوع کے اعتبار سے دس فصلوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ فصلیں امام بوصیری نے مدون نہیں کی تھیں، بلکہ مرتبین نے اپنی اور قارئین کی سہولت کے لیے قصیدے کو دس حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس تقسیم کے بارے میں اپنے اپنے موقف کو مدلل اور حتمی بنانے کے لیے تفصیل و اجمال دونوں سے کام لیا گیا ہے۔

ہر فصل میں اشعار کی تعداد یکساں نہیں۔ کوئی فصل ۱۲ اشعار پر مشتمل ہے اور کوئی فصل تیس پر۔ ان میں بھی کمی بیشی ہوتی رہی ہے۔ بیشتر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ قصیدے میں موجود اشعار کی تعداد ایک سو ساٹھ ہے باقی اشعار الحاقی ہیں، جو عقیدت مند شاعروں کی جانب سے ایزاد کیے گئے ہیں، لیکن قدیم قلمی نسخے اور شرحیں اس معاملے میں راہنمائی کرتی ہیں۔ مفتی خرپوت نے شعر نمبر ۵۴ کو اور کئی دوسرے محققین نے شعر نمبر ۷ کو الحاقی قرار دے کر ۱۶۰ شعروں پر صاد کیا ہے ہم نے اس مجموعے میں ۱۶۱ اشعار کا ترجمہ پیش کیا ہے، کیونکہ تمام مترجم شعرا نے ۱۶۱ شعروں کا ترجمہ کیا ہے، مگر

متعلقہ فصلوں کے قدیم اور جدید ترتیب اور تدوین کیے گئے نسخوں میں ہر فصل اور اس میں موجود اشعار کی تعداد کچھ یوں ہے:[۲۵]

		موضوع	قدیم ترتیب میں شعری تعداد	جدید ترتیب میں شعری تعداد
۱	فصل اول	تشبیب	۱۳	۱۲
۲	فصل دوم	اعترافات اورنفس کی مذمت	۱۶	۱۶
۳	فصل سوم	مدح حضور پاکؐ	۳۰	۳۰
۴	فصل چہارم	میلادالنبیؐ	۱۹	۱۳
۵	فصل پنجم	دعوت و ارشاد	۱۰	۱۷
۶	فصل ششم	شرف قرآنی	۱۷	۱۷
۷	فصل ہفتم	معراج النبیؐ	۱۳	۱۳
۸	فصل ہشتم	جہاد النبیؐ	۲۲	۲۲
۹	فصل نہم	طلبِ مغفرت	۱۴	۱۲
۱۰	فصل دہم	مناجات و حاجات کا بیان	۹	۱۲
			۱۶۳	۱۶۴

پنجابی میں تراجم:

مختلف النوع تحقیقی و تدوینی ذرائع سے سامنے آنے والے پنجابی تراجم کی تعداد اس قدر تو نہیں جسے کافی قرار دیا جائے تاہم پنجابی میں قصیدہ بردہ شریف کے تراجم جس قدر کیے گئے ہیں برصغیر کی کسی دوسری زبان میں شاید اتنے بھی نہ میسر ہوں، پھر قصیدہ بردہ شریف کے ساتھ ساتھ ہمیں قرآن کریم سمیت دیگر مذہبی و دینی کتب کے شعری و نثری تراجم ملتے ہیں جو نہ صرف یہاں کے لوگوں کے مذہبی وتہذیبی رجحانات ومیلانات کی عکاسی کرتے ہیں بلکہ ان کی عقیدت ومحبت کا بھی پتا دیتے ہیں، اور یہ بھی کہ اس وقت یہاں عربی و فارسی علوم کا چلن کس قدر عام تھا، لوگوں میں پنجابی زبان کے ساتھ محبت اورلگن اتنی زیادہ تھی کہ ہر گھر میں ان کتابوں کا ہونا عام سی بات تھی اور ان کا مطالعہ ان کے روز مرہ معمولات کا جزوِ لازم تھا۔ کتابوں کے کئی کئی ایڈیشن کافی تعداد میں چھپتے تھے۔

تفسیرات قرآنی ، قصیدہ بردہ شریف ، احسن القصص اور ہیر وارث شاہ کا

مطالعہ، اور گھروں میں ان کی اونچی آواز سے قرأت اور پڑھت تو خیر لازم تھی ہی۔ اس وقت کتب کی اشاعت میں تسلسل کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ایک صوفی شاعر سید محی الدین قادری[۲۶] کی شعری منظومات پر بارِ ہشتم درج ہے، جو پنجابی، اردو اور فارسی تینوں زبانوں میں موجود ہیں۔ اور یہ کتاب ۱۱۰۰ کی تعداد میں ایک چھوٹی سی بستی غُذاں (جالندھر) کے پتے سے شائع ہوئی ہے۔

جہاں تک قصیدہ بردہ شریف کے تراجم کا تعلق ہے، سبط الحسن ضیغم نے اپنے مجموعۂ تراجم میں اس کی تفصیل حسب ذیل دی ہے:

> قصیدہ بردہ شریف کے جس قدر تراجم دست بردِ زمانہ سے بچ گئے اور ہم ان سے آگاہی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے یا جن کا بعض تذکروں یا کتابوں میں ذکر کیا گیا ہے وہ حسب ذیل قادر الکلام عظیم شعرا کی عقیدت کا مظہر ہیں:
>
> ۱۔ سید وارث شاہ، ۲۔ حافظ برخوردار، ۳۔ خواجہ غلام مرتضیٰ قلعہ والے، ۴۔ محمد عزیز الدین، ۵۔ سید نیک عالم میر پور،[۲۷] ۶۔ جان محمد، ۷۔ محمد شاہ، ۸۔ محمد سعید، ۹۔احمد یار مرالوی، ۱۰۔ میر احمد نواز خان پنج پھولاں، ۱۱۔ مولانا نبی بخش حلوائی، معاصرین: ۱۲۔ڈاکٹر مہر عبد الحق مرحوم، ۱۳۔ پروفیسر ڈاکٹر قریشی احمد حسین قلعداری، ۱۴۔ پروفیسر اسیر عابد، ۱۵۔ اثر انصاری فیض پوری۔[۲۸]
>
> ۱۶۔ سید سبط الحسن ضیغم [۲۹] (یہ منثور ترجمہ اس مجموعۂ تراجم میں شامل ہے۔)

بشیر حسین ناظم نے اپنے مختصر تبصرے کے ساتھ کم و بیش یہی نام گنوائے ہیں، وہ لکھتے ہیں:

> سید وارث شاہ نے اس قصیدے کا پنجابی ترجمہ کیا۔ وارث شاہ کے پنجابی اشعار میں عربی اشعار کا کیف و سرور ہے وارث شاہ سے پہلے حافظ برخوردار رانجھا قصیدہ بردہ کا پنجابی ترجمہ کر چکے تھے۔ اس سلسلے میں قصیدہ بردہ کے درج ذیل تراجم قابل ذکر ہیں:

قصیدہ بردہ	حافظ برخوردار رانجھا	۱۰۷۱ھ /۱۶۵۹ء
قصیدہ بردہ	وارث شاہ	۱۱۸۵ھ /۱۷۲۲ء
قصیدہ بردہ	یار محمد علی	۱۲۳۱ھ /۱۸۱۵ء

قصیدہ بردہ	جان محمد	۱۲۷۰ھ / ۱۸۵۳ء
قصیدہ بردہ	محمد نیک عالم	۱۳۰۱ھ / ۱۸۸۳ء
قصیدہ بردہ	محمد عزیزالدین	۱۳۰۲ھ / ۱۸۸۴ء
قصیدہ بردہ	محمد شاہ دین	۱۳۳۴ھ / ۱۹۱۵ء
قصیدہ بردہ	پروفیسر احمد حسین قریشی قلعداری	۱۳۸۴ھ / ۱۹۶۴ء
قصیدہ بردہ	ڈاکٹر مہر عبدالحق (سرائیکی انگ)	۱۳۹۹ھ / ۱۹۷۸ء

ان کے علاوہ اس مشہور و مقبول قصیدے کے تراجم مولوی محمد اسمٰعیل فاضل دیو بند، حضرت خواجہ غلام مرتضیٰ قصوری اور مطیع اللہ صاحب نے بھی کیے ہیں۔[30]

علاوہ ازیں انور انیق اور محمد اختر جہ[31] کے منظوم تراجم بھی اشاعت پذیر ہوئے ہیں۔ جب کہ حفیظ تائب نے ایک اور شاعر حافظ محمد صادق وکیل کے منظوم پنجابی ترجمے کا حوالہ بھی دیا ہے۔[32]

سید وارث شاہ کے ترجمے کی انفرادیت:

وارث شاہ نے ایک جگہ لکھا ہے:

بات بات وچ تیری ہین کامن وارث شاہ دا شعر کیہ سحر ہے نی

ترجمہ: وارث شاہ تیری بات بات میں جادوگری ہے، تیرے اشعار کیا ہیں یوں لگتا ہے گویا جادو ہو۔

حقیقت یہ ہے کہ وارث شاہ کا یہ سحر قصہ لاہور نامہ، قصہ سسی پنوں، عبرت نامہ، معراج نامہ، دوہڑہ جات، بارہ ماہ، قصہ ہیر اور ترجمہ قصیدہ بردہ شریف میں سر چڑھ کر بولتا سنائی دیتا ہے۔ وہ دیگر علوم وفنون کے ساتھ ساتھ زبان و بیان اور واقعات کو ان کی تمام جزئیات کے ساتھ بیان کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اور ان کے اشعار میں وہ لطافت اور جاذبیت موجود ہوتی ہے جو پڑھنے والے کے دل میں گھر کر جاتی ہے۔ یہ سنی سنائی باتیں نہیں بلکہ مستند روایات اس حوالے سے موجود ہیں کہ ایک وقت ایسا بھی رہا ہے جب پورے پنجاب کے ہر قصبے، ہر بستی میں کتنے ہی گھروں میں قصہ ہیر رانجھا کے نسخے موجود ہوتے اور ہر جگہ قصہ ہیر رانجھا کا حافظ ایک آدھ ضرور مل جاتا۔ ہیر پڑھنے اور سننے والوں کی بیٹھکیں ہوتیں، چوپال جمتے۔ غرضیکہ ایک سحر تھا جو

ہیـــــر پڑھنے سننے والوں پر طاری رہتا۔ دیکھا جائے تو ان کی دیگر تخلیقات میں بھی یہ کرشمہ موجود ہے۔ مثال کے طور پر یہاں قصیدہ بردہ شریف کے پہلے ہی شعر کا ترجمہ دیکھتے ہیں، دیگر پنجابی شاعروں نے اسے کس رنگ ڈھنگ میں بیان کیا ہے اور وارث شاہ اسے کیسے بیان کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ زیادہ تر مترجمین کے یہاں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ایک جیسا مفہوم ہے۔ جہاں کچھ زیادہ فرق محسوس ہوتا ہے، اس شعر کا ترجمہ بھی ساتھ دے دیا گیا ہے:

امـــن تــذکـــر جیـــران بـــذی ســـلـــم
مـــزجـــت دمـــعـــا جـــرا مـــن مـــقـــلـة بـدم

جد یاد کراں دل اپنے اتے ساتھی ذی سلم دے
رون ہنجوں، چھم چھم برسن پلکاں نالے دم دے

(حافظ برخوردار)

(اپنے دل میں جب آپؐ کے ساتھیوں کو یاد کرتا ہوں، تو انکھیں چھم چھم خون برساتی ہیں۔)

آکھ دیکھاں تا یاد پیوئیں پیارے ذی سلم دے
ہنجوں اکھیں وٹین تیریاں آکھ کہاں تینوں کیہ غم

(غلام مرتضیٰ)

جاں جاں ذی سلم دے دل وچ یاد کریں ہمسائے
اکھ تیری، رت ہنجوں دا اک بھاری مینہ وسائے

(محمد عزیز الدین)

شاید، یاد آئی پھر تینوں، یاری ذی سلم دی
اتھرو خون آلودہ تیری تاہئیں ناہیں تھم دی

(سید محمد نیک عالم)

(شاید، تجھے آپؐ کے ساتھی یاد آئے ہیں، اس لیے تیری خون آلودہ آنکھیں مسلسل برسنے سے نہیں تھم رہیں۔)

ذی سلم دے آہنڈ گواہنڈوں چیتے آ کے یاراں
کدھرے تیریاں ہنجواں نوں نہیں کیتا رت پھوہاراں

(اسیر عابد)

ذی سلم دے فیر گواہنڈھی یاد خورے تُد آئے
ایسے لئی اج تیریاں اکھیاں خونی نیر وہائے

(محمد اختر جچہ)

اور اب وارث شاہ کے ترجمے سے پہلے اسی شعر کا اردو ترجمہ جو محمد فیاض الدین نے کیا ہے:

کیا تمھیں یاد آ گئے ہمسایگانِ ذی سلم
خون کے آنسو جو آنکھوں سے رواں ہیں دم بہ دم

اور اِس پہلے شعر کا ترجمہ سید وارث شاہ نے ان الفاظ میں کیا ہے:

جاں چت آون تیرے تائیں ساتھی ذی سلم دے
نین تیرے رت ہنجو روون، مارن درد الم دے

(جب تجھے آپؐ کے ساتھی یاد آتے ہیں، درد والم کے مارے، تیرے نین خون روتے ہیں۔)

سید وارث شاہ نے یہاں لفظ ''چت آون'' کو جس کے معنی یاد، یادداشت اور کئی بار ''من'' یا ''اندر'' (باطن) بھی لیے جاتے ہیں، ایک نئے سلیقے اور حسن کے ساتھ برتا ہے۔ محض اس ایک لفظ کے استعمال سے شعر کے اس ترجمے میں وہ لطافت اور انفرادیت پیدا ہوگئی ہے، جو ہمیں قصیدہ بردہ شریف کے اس ترجمے میں شروع سے آخر تک نظر آتی ہے۔ ٹھیٹھ اور جان دار لفظیات کا انتخاب اور پھر اس کو نہایت عمدگی کے ساتھ برتنا بھی اس ترجمے کی قابل داد خصوصیت ہے۔

''چت آون'' کی مانند اگلے ہی شعر کے پہلے مصرعے میں انھوں نے ''ٹھنڈی واؤ'' کا خوبصورت استعمال کیا ہے، پھر ''محبوباں دی واؤں'' کی ترکیب دے کر مصرعے میں کمال حُسن پیدا کر دیا ہے۔ یہاں ''واؤں'' سے مراد پیاروں کی یادوں کی خوشبو بھی لی جا سکتی ہے۔ پورا مصرعہ دیکھیے:

یا ایہہ ٹھنڈی واؤ گُھلی، محبوباں دی واؤں

(ص ۹۶)

(یا پھر یہ کہ ٹھنڈی ہوا چلی، جو محبوبوں کی یادوں کی خوشبو سے پھوٹی۔)

دیگر مترجمین نے اس کا ترجمہ محض ''وا'' یا پھر ''سجن دی وا'' کیا ہے۔ سید وارث شاہ کے ترجمے کی دیگر بے شمار خوبیوں کے ساتھ ساتھ دو خوبیاں مزید بھی ہیں، ایک تو اُن لفظیات کا استعمال جو عام طور پر شعرائے کرام کے یہاں مستعمل نظر نہیں آتا۔ دوسرا یہ کہ وہ ایسے الفاظ منتخب کرتے ہیں، جو ان کے ماحول میں عام برتے جا رہے ہوتے ہیں اور وہ انھیں استعمال میں لا کر اپنے شعری و تخلیقی عمل کا حصہ بنا لیتے ہیں۔ ان کے ترجمے کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے لفظوں کا انتخاب باطنی عقیدت کا عکاس نظر آتا ہے، مصرعے گویا ترتیب وار ان پر وارد ہو رہے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سید وارث شاہ کے یہاں شعری رچاؤ زیادہ محسوس ہوتا ہے بہ نسبت ان دیگر شعرا کے جنھوں نے قصیدہ بُردہ شریف کا پنجابی ترجمہ کیا۔ مثال کے طور پر ایک شعر (ص۹۷) کا ترجمہ کرتے وقت انھوں نے لفظ ''ڈھائیں ڈھائیں'' استعمال کیا ہے۔ جب کہ اس کے لیے حافظ برخوردار نے ''ترم ترم'' اور غلام مرتضٰی نے ''زار و زاری'' استعمال کیا ہے۔ اگرچہ یہ دونوں لفظ اپنے متعلقہ معنی ظاہر کر رہے ہیں لیکن وہ لطف اور وہ دلآویزی پیدا ہوتی نظر نہیں آتی جو وارث شاہ نے اپنے ترجمے میں لفظ ''ڈھائیں ڈھائیں'' کے استعمال سے کی ہے۔ تینوں اشعار دیکھتے ہیں:

اکھیں نوں میں منع کراں، نہ روو ڈھائیں ڈھائیں
دِل نوں صبر قرار دیاں پر، دوویں سمجھن ناہیں

(سید وارث شاہ)

(میں آنکھوں کو زار و قطار رونے سے روکتا ہوں اور دل کو صبر کی تلقین کرتا ہوں، لیکن دونوں میری ایک نہیں سنتے۔)

کیہا نینیں، جاتوں کہناں، نہ روو ترم ترم دے
کیہا دِل، جاں توں متیں دیویں، مارے دھر وستم دے

(حافظ برخوردار)

(آنکھوں سے میں رونے سے باز آنے کے لیے کہتا ہوں، دل کو ظلم وستم اٹھانے سے منع کرتا ہوں۔)

کیہ ہویائی اکھیں تائیں، روون زار و زاری ایہہ
کیہ ہویائی دل تیرے نوں، ہوش نہ آوے کوئی دم

(غلام مرتضٰی)

(نا معلوم، آنکھیں آنسو کیوں بہاتی ہیں، پتہ نہیں تیرے دل کو کیا ہوا ہے جو زار و قطار روتا ہے۔)

نہ صرف یہ کہ لفظوں کا انتخاب بلکہ پورے کا پورا شعر وہ حسن و خوبی لیے ہوئے ہے جو اپنے پڑھنے والے پر مکمل ابلاغ کرتا ہے اور ترجمے سے بڑھ کر تخلیقی عمل کا حصہ لگتا ہے۔ اسی طرح صفحہ ۹۹ پر موجود شعر میں ''ہنجھوں مُول نہ روندوں'' کی ترکیب میں ''ہنجھوں'' کے اضافے نے ایک طرح کی شدت پیدا کر دی ہے۔ اسی طرح صفحہ ۱۰۲ پر موجود شعر پڑھنے سے واضح ہوتا ہے کہ متاخر مترجمین نے سیّد وارث شاہ کے قصیدہ بُردہ شریف کے اس ترجمے کو بھی پیشِ نظر رکھا ہے۔ اس شعر کے مطالعے کے بعد دیگر مترجمین کا ترجمہ پڑھتے ہوئے بہت سے الفاظ اور مصرعہ سازی کا وہی عمل نظر آتا ہے جو سیّد وارث شاہ کے یہاں ہے:

جاں دل یاد پوے اوہ دلبر، رتی نیند نہ آوے
آہو، عشق خوشحالی دے وچ غم، تے درد لیاوے

(سیّد وارث شاہ)

(جب دل کو وہ دلبر یاد آتا ہے تو نیند بالکل نہیں آتی۔ ہاں! عشق اچھی بھلی زندگی میں درد و غم لیے داخل ہو جاتا ہے۔)

اسی طرح صفحہ ۱۰۴ پر لفظ ''معلم'' اور صفحہ ۱۰۷ پر ''اوجھڑ'' لفظ کا استعمال یہ باور کرواتا ہے کہ سیّد وارث شاہ نے عوامی سطح کی زبان کو اپنے تخلیقی ترجمے کے اظہار کے لیے برتا۔ مزید اپنی لفظیات اور محاوروں کے استعمال سے وہ کسی خاص علاقے اور لہجے تک بھی اپنے آپ کو محدود نہیں کر رہے بلکہ ایک ایسا مرکزی لہجہ اور زبان برت رہے ہیں جو پورے پنجاب میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ شعر (ص ۱۰۵) کا یہ ترجمہ اسی بات کی تائید میں پیش کیا جا سکتا ہے:

تُوں تاں سانوں کریں نصیحت میں تے سناں نہ بھورا
عاشق لکھ ملامت سن کے، ہو رہے کنّوں ڈورا

(تو ہمیں نصیحت کرتا ہے لیکن ہم بالکل نہیں سنتے، ہم وہ عاشق ہیں جو لاکھ ملامت کیے جانے پر بھی کان بند ہی رکھتا ہے۔)

نیز اس شعر کو پڑھنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اِس میں وہ نثری حسن موجود ہے جس میں حد درجہ سادگی، روانی اور برجستگی پائی جاتی ہے۔ پورے شعر میں کوئی لفظ اضافی لگتا ہے اور نہ ہی کم دکھائی دیتا ہے کہنا چاہیے کہ سہلِ ممتنع کی عُمدہ ترین مثال ہے:

نفس تیرا تاں لڑکے وانگوں جے دُدھ دیویں تے پیوے
نہ دیویں تے منگدا ناہیں، خواہ مرے خواہ جیوے

(ص۱۱۲)

(یہ تیرا نفس عجیب بے پرواہ بالکے کی مانند ہے اگر تو اسے دودھ دو تو پیتا ہے، لیکن اگر نہ دو تو مانگتا نہیں، چاہے جیے یا مرے۔)

اگلے شعر میں ''کھوہے پائے'' جیسے محاورے کا استعمال بھی ہمیں کسی دیگر مترجم کے یہاں نہیں ملتا۔

آکھے نفس نہ لگیں بھورا، توڑے نکل کرائے
اس سرکش دا کیہ بھروسہ، مت گھر کھوہے پائے

(ص۱۱۴)

(ہرگز نفس کے کہنے میں نہ آنا، چاہے تیرے سامنے آن ظاہر ہو، اس سرکش کا کچھ بھروسہ نہیں کہ یہ گھر کا گھر کنوئیں میں ڈال آئے، مطلب ضائع کر دے۔)

پنجابی میں 'کھوہ پانا'، 'کھوہ گھتنا' اور 'کھوہ سٹنا' ایسے محاورے ہیں جس کے معنی ہیں کسی کام، عمل، بات یا شے کا انت، اس کا خاتمہ کر دینا، بھول جانا، ضائع کر دینا وغیرہ۔ یہاں وارث شاہ نے ایک تو لفظ ''بھورا'' (ذرّہ برابر، بالکل کہنے میں نہ آنے کے معنی میں) برتتے ہوئے نفس کو ایسا سرکش بتایا ہے جس کے کہنے میں آ کر تم گھر کا گھر 'کھوہ پا' (مطلب تباہ و برباد کر سکتے ہو) دیتے ہو۔ سیّد وارث شاہ نے شعر کے مطالب جس وضاحت کے ساتھ بیان کر دیے ہیں حقیقت یہ ہے کہ دیگر مترجمین کے یہاں ویسا نہیں ہے اور پھر وہ بھی منظوم شعری انداز میں۔ ایک اور شعر کے ترجمے میں دیکھیے ترجمہ، سادہ، سلیس اور رواں تو ہے ہی، نمایاں ترین بات، قریب ترین دستیاب لفظوں کا استعمال ہے جو اس وقت بھی عام بول چال میں تھے اور جو آج بھی پورے پنجاب میں بولے جاتے ہیں۔ مزید ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے کیے گئے ترجمے میں کسی قسم کا ابہام لفظی اور فکری سطح پر موجود نہیں ہوتا۔

کیوں کر سددا دنیا ول کوئی حاجت مند نہ آہی
جے کر حضرتؐ مول نہ ہوندے دنیا کِتھے آہی

(ص ۱۲۷)

(دنیا میں کس لیے بھیجتا جب کہ اس کی حاجت نہ تھی، آپؐ نہ ہوتے تو پھر دنیا کہاں ہوتی۔)

ایک شعر میں جہاں امام بوصیری نے آپ کی ان صفات کے کمالات کا ذکر کیا ہے کہ ہم تمام مسلمانوں کو آپ کے کرم اور دستگیری کے طفیل خداتعالیٰ نے کسی تکلیف، مصیبت اور اِمتحان میں ڈالے بِنا ہی وہ عنایات اور نوازشات عطا کردی ہیں، جن سے عام طور پر مخلوقِ خدا بہت دُور ہے۔

کچھ تکلیف نہ دسّی حضرتؐ جس وچ اوکھے ہوئے
محض کمال محبتّ سیتی نہ جھُرے نہ روئے

(ص ۱۴۱)

(آپؐ نے اپنی کوئی تکلیف کبھی بیان نہیں کی، کمال محبت کی وجہ سے نہ افسوس کیا، نہ ہی کبھی آنسو بہائے۔)

ایک اور شعر کے ترجمے میں (ص ۱۶۳) انھوں نے لفظ ''انبروں'' اور ''بھاہ پئی'' کا ایسا خوبصورت استعمال کیا ہے کہ جس سے نہ صِرف شعر میں ہر لفظ نگینے کی طرح جڑا دکھائی دیتا ہے، بلکہ بعض اوقات تو ان کے قوافی دیکھ کر اور پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ یقیناً انھی لفظوں کو بطور قوافی استعمال ہونا چاہیے تھا۔ کیا چمکتے ہوئے اور بولتے ہوئے لفظ دکھائی دیتے ہیں۔ شعر دیکھیے:

انبروں نٹھا سی شیطانے رات ولادت سرورؐ
پچھوں سبھ شیطانے بھنے بھاہ پئی نیں سر پر

(جب آپؐ پیدا ہوئے تو آسمانوں سے شیطان دوڑا آیا، اور پھر اس کے پیچھے پیچھے سب شیطان آئے۔ ایسے، جیسے ان کے سروں پر آگ لگ گئی ہو۔)

یہاں لفظ ''بھنے'' بمعنی ''بھاگنے'' کے ایسا عُمدہ اور جم کر اور ایسی بے ساختگی کے ساتھ آیا ہے کہ بے ساختہ داد دینا پڑتی ہے۔ ہمیں سید وارث شاہ کا ترجمہ قصیدہ بُردہ شریف پڑھتے ہوئے جس کیف اور سُرور و مستی کا احساس ہوتا ہے گمان غالب ہے کہ سیّد وارث شاہ بھی ترجمہ کرتے وقت

اس کیفیت سے ضرور گذرے ہوں گے۔ ترجمے کا مطالعہ کرتے ہوئے کہیں ایک آدھ جگہ پر یہ احساس ہوتا ہے کہ انھوں نے بعض لفظ بہ امر مجبوری برتے ہیں تاہم یہ باقی مترجمین کی نسبت بہت کم ہیں مثال کے طور پر اس شعر (ص ۱۶۵) میں:

انج سنگریزے سٹے حضرت پھڑ تسبیح دو کف تھیں
جیوں مہتر یونسؑ مچھی پیٹوں ایویں خبر سلف تھیں

(آپؐ نے ہاتھوں میں تسبیح لیے، یوں سنگریزے پھینکے، جیسے حضرت یونسؑ کو مچھلی نے اپنے پیٹ سے باہر پھینکا تھا، بزرگوں سے یونہی سننے میں آتا ہے۔)

یہاں ''ایویں خبر سلف تھیں'' اضافی محسوس ہوتے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے اضافی بھی نہیں کہ پڑھتے ہوئے گراں گذریں۔ اور پھر ڈیڑھ سو سے اوپر اشعار کے ترجمے میں کسی ایک آدھ مصرعے میں اس طرح کے اضافی لفظوں کا استعمال جانے انجانے میں ہو ہی جاتا ہے، اور پھر کئی ایک اشعار میں انھوں نے متن کی توسیع کرتے ہوئے معانی میں وسعت بھی پیدا کی ہے۔ اور ترجمے کو با مقصد اور بامحاورہ بھی رہنے دیا ہے۔ مثال کے طور پر زیرِ نظر شعر (ص ۲۰۵) میں انھوں نے ایک آیت کا حوالہ دیا ہے جو واقعۂ معراج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اور اس ترجمے میں یہ خوبی بھی ہمیں صرف وارث شاہ کے یہاں ہی نظر آتی ہے۔ باقی مترجمین نے اس شعر کا ترجمہ اپنی بساط بھر ہی کیا ہے۔ شعر کا ترجمہ دیکھیے:

حضرت اوس مقامے پہنچے جتھے گیا نہ کوئی
اَو ادنیٰ تھیں اقرب اس نوں آدر ملی آ ڈھوئی

(آپؐ اس مقام پر پہنچے، جہاں کوئی نہیں پہنچ سکا۔ آپؐ کو اللہ کے بہت قریب ہونے کا شرف حاصل ہوا۔)

یہاں ''اوس مقامے'' سے مراد 'سدرۃ المنتہیٰ' اور اُس سے بھی آگے کا مقام ہے جہاں رسائی محض آپ کو ہی حاصل ہوئی، اور وہاں جانے سے جبریلؑ بھی قاصر رہے۔ دوسرے مصرعے میں قرآن مجید کی آیت 'فکان قاب قوسین او ادنی' کی طرف اشارہ ہے، یعنی جتنا فاصلہ دو کمانوں کے درمیان ہوتا ہے، اس سے بھی زیادہ قرب کا مقام آپ کو حاصل ہے۔

اسی طرح آخر میں ایک اور شعر (ص۲۳۹) کا ترجمہ دیکھتے ہیں، جو ترجمے کی عمدہ اور اعلیٰ مثال ہے۔ اور بجاے خود ایک طبع زاد شعر بھی معلوم ہوتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ترجمے میں ماوراے متن کیفیات بھی نظر آتی ہیں، تخلیقی طور پر یہ صورتِ حال تبھی وقوع پذیر ہوتی ہے جب کوئی فنکار اپنے فن کے بلند ترین درجے پر فائز ہوتا ہے۔

سرورؐ تھیں میں قول نہ بھناں توڑے عامی ہویا
سوئی امیدے دے وچ دھاگہ ختم نبیاںؐ پرویا

(آپؐ سے کیا گیا وعدہ نہیں توڑ سکتا، چاہے میں ادنیٰ سے بھی عام ہوں، انھوں نے امید کی سوئی میں خاتم النبیینؐ کا دھاگہ پرو دیا۔)

یہاں اُن کے نبی آخر الزماںؐ ہونے اور مترجم کی امیدِ شفاعت کو کس خوبصورتی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ غرض سید وارث شاہ کا ترجمہ، دیگر مترجمین کے ترجمے کی نسبت زبان و بیان، اسلوب اور تخلیقی کیفیات کے حوالے سے علاحدہ اور منفرد ہے اور یہ ان کے کامل اور مکمل شاعر اور تخلیق کار ہونے کی دلیل بھی ہے۔

امام بوصیری کے مندرجہ ذیل شعر کا ترجمہ حافظ برخوردار، سید وارث شاہ، محمد عزیزالدین، خواجہ غلام مرتضیٰ، ڈاکٹر قریشی احمد حسین قلعداری، ڈاکٹر مہر عبدالحق، حافظ محمد صادق وکیل اور اسیر عابد نے اپنے اپنے انداز میں کیا ہے۔ شعر ہے:

یا اکرم الخلق مالی من الوذ بہ
سواک عند حلول الحادث العمم

یا حضرت مینوں بن تیرے ناہیں تکیہ کوئی!
وقت مصیبت اوکھے ویلے کوئی نہ دیوے ڈھوئی

(حافظ برخوردار)

(اے محمدؐ! مجھے تیرے بن اور کس کا آسرا ہے، مصیبت اور مشکل کی گھڑی میں کوئی اور سہارا نہیں۔)

بہتر سبھ خلقت تھیں توُں ہیں ہور پناہ نہ کائے
باجھ تساں وچ خطر عظیمے تے وچ سخت بلائے

(سید وارث شاہ)

(اے اشرف المخلوقات! تیرے بنا میری اور کوئی پناہ نہیں، عظیم خطروں اور سخت بلاؤں میں صرف آپؐ ہی واحد سہارا ہیں۔)

اے چنگا خلق دا کوئی ناہیں جس تھوں منگاں یاری
تدھ سوا، جب سر پر آئے حادثہ مشکل بھاری

(محمد عزیز الدین)

اے سردار خلائق مینوں جا پناہ نہ کائی ہے
باجھوں یاری تیری ویلے مشکل سختی اندر غم!

(خواجہ غلام مرتضیٰ)

اے محبوبا تیرے باجھوں کون کرے غم خواری
وقت مصیبت تیرے باجھوں کون کرے دلداری

(قریشی احمد حسین قلعداری)

اکرم المخلوق! بیا وت کون ڈیندا ہم پناہ!
ہر مصیبت عام و خاص ءِ چ توں ہیں میڈی تکیہ گاہ

(ڈاکٹر مہر عبدالحق)

خلق عظیم دے مالک شاہا دسیں بار خدایا
چھڈ تیرا در کِت وَل جاواں غم نے گھیرا پایا

(حافظ محمد صادق وکیل)

(اے عظیم المخلوق! اے بادشاہ، خدا کے لیے بتانا، تمھارا در چھوڑ کر کہاں جاؤں، جب کہ سخت غموں نے آن گھیرا ہے۔)

تسی کریم خلائق اندر باجھ تساں نہ ڈھوئی
جدوں بلائیں سر میرے تے اترن بن بن ڈاراں

(اسیر عابد)

اسی شعر کا اردو ترجمہ محمد فیاض الدین اور فارسی ترجمہ عبدالرحمٰن جامی کچھ یوں ہے:

اے مکرم تر جہاں سے جز ترے میرا ہے کون
حادثاتِ عام میں جب گھیر لیں رنج و الم

....

اے گرامی تر ز خلقاں من ندارم ملجاًے
جز تو چوں آید قیامت یا بود مرگِ تنم

متذکرہ بالا سبھی تراجم میں جو ایک مشترکہ خوبی نظر آتی ہے وہ اخلاص اور محبت ہے جو تمام مترجمین کے لیے قصیدہ بردہ شریف کے ترجمے کی بنیاد بنا ہے۔سید وارث شاہ نے اپنے ترجمے میں قرینے اور سلیقے کے ساتھ لطیف الفاظ منتخب کیے، عمدہ بحر برتی اور نہایت احتیاط کے ساتھ ان لفظوں کا انتخاب کیا جو بہت زیادہ معنوی وسعت لیے ہوئے ہیں۔ اس سلسلے میں ہم پانچویں فصل کا جو کہ رسول پاک صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی دعوت مبارکہ کے بارے میں ہے، دوسرا اور دسویں فصل کے آخر پر موجود دعائیہ اشعار میں سے ایک شعر کا ترجمہ دیکھتے ہیں:

کـــانـــمـــا ســـطـــرت ســـطـــرا لـــمـــا کتبـــت
فـــروعهـــا مـــن بـــديـــع الـــخـــط فـــی الـــلـــقـــم
اوہناں درختاں دیاں شاخاں خط لکھے جو وچ راہے
نال قلم جو کاتب لکھدا پکی ہوئی صلاحے

(سید وارث شاہ)

ان درختوں کی شاخوں نے خط لکھے جو راستے میں تھیں۔ ویسے ہی جیسے ایک خوش خط کاتب نہایت غور وفکر کے بعد لکھتا ہے۔

ان درختوں نے لکیریں خوب کھینچیں اور لکھا
ڈالیوں سے اپنی وسط راہ میں با پیچ و خم

(محمد فیاض الدین)

مـــا رنـــحـــت عـــذبـــات البـــان ريـــح صبـــا
واطـــرب الـــعيـــس حـــادی الـــعيـــس بـــالـــنغـــم

نت درود نبیؐ تے جب لگ شاخاں واؤ ہلائے
یا جاں حادی خوش کر شتراں مٹھے بول سنائے

(سید وارث شاہ)

(تب تک آپؐ پر درود شریف، جب تک شاخوں کو ہوا جھلاتی ہے۔ یا پھر جب تک شتر سوار اونٹوں کو خوش کن آواز میں گیت سنائے۔

جب تلک بادِ صبا چلتی رہے گلزار میں
اور اونٹوں کو طرب میں ساربانِ پر نغم

(محمد فیاض الدین)

اسی شعر کا منظوم اردو ترجمہ ابوالعصر مرزا غلام حیدر ننکانوی نے ان الفاظ میں کیا ہے:

جب تلک چلتی رہے گلزار میں بادِ صبا
جب تلک گاتے رہیں اشعار یہ اہلِ نغم[۳۳]

غلام حیدر کا ترجمہ محمد فیاض الدین کی نسبت زیادہ بامعنی، با محاورہ اور مفہوم کو زیادہ بلیغ طریقے سے ادا کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور اب وارث شاہ کے منظوم ترجمے میں سے کچھ اشعار پڑھتے ہیں:

محکم خبراں وچ قرآن شبہ نہ رہیا کسے
جو الفاظ شگفتہ روشن نور الٰہی دسے

(قرآن حکیم کی آیات مبارکہ خود محکم ہیں کہ اختلاف کرنے والے کے لیے کوئی شبہ نہیں رہنے دیتیں، نہ ہی ان کے فیصلے میں کسی منصف کی حاجت رہتی ہے۔)

دین محمد مہماں جانو آیا گھر کفاراں
ہر کافر دا گوشت کھاوے کر کے شوق ہزاراں

(یوں لگتا ہے کہ اسلام ان کے گھر ایسے سرداروں کے ساتھ مہمان بن کر آیا تھا، جن کو دشمن کا گوشت پُر لطف لگتا تھا۔)

ایہہ گل دور امید وراں دی نبیؐ امید کراوے
یا ہمسایہ اس دے کولوں بے عزت پھر جائے

(یوں ہو ہی نہیں سکتا کہ کوئی آس امید لے کر آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے دروازے پر حاضر ہو اور اسے مایوس و ناامید لوٹنا پڑے۔)

تاں میں مدح رسول کیتی کر کے فکر گھنیرے
جوں ایہہ ہوگ خلاصی میری، اوکھے وقت بھلیرے

(اور جب سے میں نے اپنے آپ کو مدح رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے لیے وقف کر دیا، مجھے ہر مصیبت اور بلا سے چھٹکارا مل گیا۔)

بہتر سبھ خلقت تھیں توں ہیں ہور پناہ نہ کائے
باجھ تساں وچ خطر عظیمے تے وچ سخت بلائے

(اے، خلقت پر سب سے زیادہ مہربان! مجھ غلام کو مصیبت میں آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے بغیر کوئی بڑی بارگاہ نہیں، جہاں سے میں سہارا تلاش کروں۔)

بخشش تیری تھیں ایہہ دنیا عقبیٰ ہووے جوڑا
جو کچھ لوح قلم وچ لکھیا علم تیرے تھیں تھوڑا

(آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی بخشش کے سبب دنیا اور آخرت دونوں دنیائیں وجود میں آئیں، اس لیے لوح اور قلم کا گیان تو آپ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کے علم کا ایک ادنیٰ جز ہے۔)

ربا رحمت کر بندے تے اندر دوہاں جہاناں
ایہہ سختی وچ صبر نہ کردا پڑھدا نہ شکراناں

(اے میرے رب! اپنے اس بندے پر دونوں جہانوں کی رحمت نازل فرما، کیونکہ میں اس قدر کمزور ہوں کہ آزمائش کے وقت صبر اور شکر نہیں کر سکتا۔)

سید وارث شاہ کا ترجمہ قصیدہ بردہ شریف اس قدر رواں اور بے ساختہ ہے یوں محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے احساسات اور جذبات بھی اس ترجمے کے ذریعے لفظوں میں سمو دیے ہیں، اور اپنی شاعری اور فکر کو اس کے توسط سے ایک مضبوط بنیاد فراہم کی ہے۔ چنانچہ قصیدہ بردہ شریف کا یہ ترجمہ، کئی حوالوں سے بے حد اہمیت کا حامل ہے، جنھیں اگلے مراحل میں موضوعِ تحقیق بنانا مفید رہے گا۔

حواشی و حوالہ جات

* ریسرچ ایسوسی ایٹ (پنجابی ادب)، گرمانی مرکز زبان و ادب، لاہور یونی ورسٹی اوف مینجمنٹ سائنسز، لاہور۔

۱۔ امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم (اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۷ء)، ص ۵۰۔

۲۔ ایضاً، ص ۵۲۔

۳۔ ممتاز سلیم، ''سید وارث شاہ دا قصیدہ بردہ دا ترجمہ''، مشمولہ پنج دریا لاہور، وارث نمبر (اکتوبر، نومبر ۱۹۶۹ء): ص ۴۷۷–۴۷۸۔

۴۔ ایضاً، ص ۴۷۷۔

۵۔ ایضاً، ص ۴۷۷–۴۷۸۔

۶۔ علی عباس جلال پوری، مقاماتِ وارث شاہ (لاہور: مکتبہ فکر و دانش، ۱۹۸۹ء)، ص ۶۱۔

۷۔ عذرا وقار، وارث شاہ: عہد اور شاعری (اسلام آباد: ادارہ تاریخ و تہذیب و تمدن اسلامی، الجامعۃ الاسلامیہ، ۱۹۸۱ء)، ص ۴۳–۴۴۔

۸۔ سبط الحسن ضیغم نے اپنے مجموعۂ تراجم میں حافظ برخوردار کے ضمن میں تحریر کیا ہے:

> تراجم کے اس مجموعے میں شامل دوسرا ترجمہ حافظ برخوردار کی تخلیق ہے سوائے اس کے کہ انھوں نے یوسف زلیخا عہد عالمگیری میں ۱۰۹۰ھ /۱۶۷۹ء میں تخلیق کی، اور ۱۶۳۰ء میں پیدا ہوئے۔ اس کے علاوہ متعلقہ تذکروں میں ان کے احوال و آثار کے بارے میں بہت کم مواد ملتا ہے اور جو موجود ہے اس سے معاملات اور الجھ جاتے ہیں۔

امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم، ص ۵۶۔

۹۔ مولا بخش کشتہ، پنجابی شاعراں دا تذکرہ، ایڈیٹر چودھری محمد افضل خاں (لاہور: عزیز پبلشرز، ۱۹۸۸ء)۔

۱۰۔ فقیر محمد فقیر، پنجابی زبان و ادب کی تاریخ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)۔

۱۱۔ قاضی فضل حق، پنجابی علم و ادب میں مسلمانوں کا حصہ (۱۰۰۰ھ – ۱۳۰۰ھ)، مرتب بذل حق محمود (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)۔

۱۲۔ سید اختر حسین جعفری، داستان پنجابی زبان و ادب (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۳ء)۔

۱۳۔ باوا بدھ سنگھ، پریم کہانی (لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۸ء)۔

۱۴۔ بنارسی داس جین، پنجابی زبان تے اوہدا لٹریچر (لاہور: مجلس شاہ حسین، ۱۹۴۱ء)۔

۱۵۔ ابو الاعجاز حفیظ صدیقی، ادبی اصطلاحات کا تعارف (لاہور: ایوانِ علم پلازہ، ۲۰۱۵ء)۔

۱۶۔ خورشید رضوی، عربی ادب قبل از اسلام، جلد اول (لاہور: ادارہ اسلامیات، ۲۰۱۰ء)، ص ۲۱۷۔

۱۷۔ یہاں بھی نام والا مسئلہ ہے۔ سبط الحسن ضیغم نے قصیدہ بردہ شریف کا ترجمہ کرنے والے کو حافظ برخوردار مسلمانی والا، قرار دیا ہے۔ اور اس سلسلے میں سنین، تواریخ اور شخصیات کے حوالے سے استناد پیش کر کے بہت سے ثبوت بہم اکھٹے کیے ہیں۔ دراصل یہ وہی مسئلہ ہے جس سے ہمارے پنجابی کے بہت سے محقق دوچار نظر آتے ہیں۔ دیگر محققین کے علاوہ احمد

حسین احمد قریشی بھی اپنی تصنیف پنجابی ادب کی مختصر تاریخ میں کچھ ایسے ہی الجھاؤ کا شکار ہیں۔
حافظ برخوردار اس دور کی ایک اہم شخصیت ہیں، ان کے نام سے پنجابی ادب میں بہت سا ذخیرۂ کتب ملتا ہے، جن میں سے حسبِ ذیل ہمارے پاس موجود ہے:
۱۔فرائضِ ورثہ (۱۰۸۱ھ)،۲۔یوسف زلیخا (۱۰۹۰ھ)،۳۔سسی پنوں،۴۔مرزا صاحباں، ۵۔حکایت پاک رسولؐ دی،۶۔جنگ نامہ امام حسینؑ،۷۔ترجمہ قصیدہ غوثیہ، ۸۔ترجمہ قصیدہ بانت سعاد،۹۔رسالہ نادریہ،۱۰۔قصہ کھتری،۱۱۔ہیر رانجھا، ۱۲۔متفرق نظمیں،۱۳۔چرخی نامہ،۱۴۔انواع برخوردار، جس میں انیس رسائل ہیں، سن تصنیف ۱۱۷۶ھ۔
ان تصانیف کے سنین تصنیف میں فرق کچھ اس نوعیت کا ہے کہ یہ ایک آدمی کی تصانیف معلوم نہیں ہوتیں۔ دوسرے مختلف النوع مذاق اس کی تائید کرتا ہے۔ سب سے بڑی الجھن یہ ہے کہ ان کتابوں میں حافظ کے حالات، خاص طور پر جائے رہائش مختلف مقامات ہیں، جس سے حافظ کے حالاتِ زندگی مرتب کرنے میں بڑی مشکل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً فرائض ورثہ میں مسلمانی چیمہ چٹھہ پرگنہ صوبہ لاہور کا ذکر ہے اور علم پڑھنے کا ذکر جہان آباد میں کیا ہے۔ انواع اور ترجمہ قصیدہ غوثیہ میں اپنا وطن تخت ہزارہ ظاہر کیا ہے اور سیالکوٹ سے علم حاصل کرنے کا ذکر کیا ہے۔ ترجمہ قصیدہ بانت سعاد میں رسول نگر، رہائش بتاتے ہیں۔ نیز ان کی پہلی تصنیف ۱۰۸۱ھ اور آخری تصنیف انواع ۱۱۷۶ھ کی ہے۔ ان دو سنین میں فرق اتنا ہے کہ ہمیں اتنی لمبی عمر کا آدمی کہیں سے معلوم نہیں ہو سکا جو اتنا عرصہ تصنیف و تالیف میں مشغول رہا ہو۔

قریشی احمد حسین احمد قلعداری، پنجابی ادب کی مختصر تاریخ، نگران وحید قریشی (لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۴ء)، ص ۵۷–۵۸۔

۱۸۔ بشیر حسین ناظم، ’’تراجم‘‘، پنجابی زبان و ادب کی مختصر تاریخ، مرتب انعام الحق جاوید (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء)، ص ۴۲۵۔
۱۹۔ امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم، ص ۵۶۔
۲۰۔ ابوالبرکات مولانا محمد عبدالمالک کھوڑوی، شرح قصیدہ بردہ شریف (کراچی: برکاتی پبلشرز، س ن)، ص ۴۔
۲۱۔ ایضاً، ص ۱۲–۱۳۔
۲۲۔ امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم، ص ۳۱۔
۲۳۔ عالم فقری (مترجم)، قصیدہ بردہ شریف (لاہور: ادارہ پیغام القرآن، ۲۰۰۵ء)، ص ۳–۴۔
۲۴۔ امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم، ص ۳۹–۴۰۔
۲۵۔ ایضاً، ۳۸–۳۹۔
۲۶۔ سید محی الدین قادری، دیوان قادری (جالندھر: اروپہ پریس، س ن)۔
تعداد جلد: ۱۱۰۰، قیمت: ۴ آنہ، بار: ہشتم

اروپہ پریس جالندھر شہر میں بھاشا امرناتھ کھنہ کے اہتمام سے طبع ہوا۔

(محمد امین خاں برکی، سکنہ بستی غُذاں ضلع جالندھر کی جانب سے مشتہر کیا گیا۔)

۲۷۔ محمد علیم الدین، پیر سید محمد نیک عالم کی کتاب وسائل النجاۃ میں ''تقدیم'' کے زیرِ عنوان رقمطراز ہیں:

> آپ کے تاحال دریافت شدہ کلام میں تین پنجابی نظم میں تراجم ہیں: ا۔ترجمہ قصیدہ بردہ شریف ،۲۔ترجمہ قصیدہ بانت سعاد،۳۔ترجمہ دلائل الخیرات، یہ تینوں تراجم ایک مخطوطے میں یکجا ہیں۔ اس کے کاتب آپ کے برادرِ اصغر حضرت خواجہ - اول الذکر دو قصیدے عربی زبان کی نظم میں ہیں جب کہ تیسری عربی نثر میں ہے۔ اس ترجمے کے بارے میں چند حقائق ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔ حضرت پیر صاحب نے اس ترجمے کا نام وسائل النجاۃ شرح دلائل الخیرات رکھا ہے۔ یہ ترجمہ اور دیگر دونوں تراجم درحقیقت آپ کے عشقِ رسولؐ کے آئینہ دار ہیں۔

پیر سید محمد نیک عالم (مترجم)، دلائل الخیرات و شوارق الانوار فی ذکر الصلوۃ علی النبیؐ المختار کا پنجابی منظوم ترجمہ الموسوم بہ وسائل النجاۃ (جہلم: خانقاہِ سلطانیہ، گلشنِ عظیم، ۲۰۱۶ء)، ص۱۴۔

اس کتاب کے تعارف کے سلسلے میں مولانا محمد ظہیر بھٹی نے پیر سید نیک عالم کے حوالے سے بہت اہم اور عمدہ بات کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> حضرت پیر عالم شاہ رحمۃ اللہ علیہ کا ایک کمال یہ ہے کہ آپ نے اپنے منظوم ترجمے میں پنجابی کے مختلف لہجوں کو حسبِ ضرورت شعر و شاعری میں استعمال کیا ہے۔ مرکزی پنجاب کے لہجے کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ مثلاً شرما کے لیے ''سنگنا'' کا استعمال وغیرہ؛ اسی طرح پوٹھوہاری لہجے کے کئی الفاظ کا استعمال فرماتے ہیں: مثلاً ایک جگہ فرماتے ہیں: ''قصہ خوابے والا جا کے نال پیو دے بایا''۔ آپ چونکہ کافی مدت تک چکوال کے علاقے میں قیام پذیر رہے اس لیے ''دھنی لہجہ'' کے کافی الفاظ بکثرت استعمال کیے ہیں، جیسے اساڈا، تساڈا، پیندا، کریندا وغیرہ۔

پیر سید محمد نیک عالم (مترجم)، ایضاً، ص۳۲-۳۳۔

۲۸۔ امام محمد شرف الدین البوصیری، قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)، مرتب سید سبط الحسن ضیغم، ص۴۸۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۹۵-۲۵۵۔

۳۰۔ بشیر حسین ناظم، ''تراجم''، ص۴۲۵-۴۲۶۔

۳۱۔ محمد اختر جہ، قصیدہ بردہ شریف: منظوم پنجابی ترجمہ (نارووال: مجلس ہاشم شاہ، ۲۰۰۹ء)۔

۳۲۔ حفیظ تائب، ''دیباچہ''، قصیدہ بردہ: منظوم پنجابی ترجمہ، مترجم اسیر عابد (گوجرانوالہ: احباب پبلی کیشنز، ۱۹۹۰-۹۱ء)، ص۱۸-۲۱۔

۳۳۔ حمید اللہ ہاشمی (مرتب)، شرح قصیدہ بردہ شریف (لاہور: مکتبہ دانیال، س ن)، ص۲۵۲۔

مآخذ

البوصیری،امام محمد شرف الدین۔ قصیدہ بردہ شریف (مجموعۂ تراجم)۔مرتب سید سبط الحسن ضیغم ۔اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۷ء۔

تائب،حفیظ ۔''دیباچہ''۔قصیدہ بردہ: منظوم پنجابی ترجمہ ۔مترجم اسیر عابد۔گوجرانوالہ: احباب پبلی کیشنز، ۹۱–۱۹۹۰ء۔

ججہ،محمد اختر ۔ قصیدہ بردہ شریف : منظوم پنجابی ترجمہ ۔نارووال: مجلس ہاشم شاہ، ۲۰۰۹ء۔

جعفری،سید اختر حسین ۔ داستان پنجابی زبان و ادب ۔ لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ،۲۰۱۳ء۔

جلال پوری،علی عباس ۔ مقاماتِ وارث شاہ ۔لاہور: مکتبہ فکر و دانش، ۱۹۸۹ء۔

جین،بناری داس ۔ پنجابی زبان تے اوہدا لٹریچر ۔لاہور: مجلس شاہ حسین، ۱۹۴۱ء۔

حق،قاضی فضل ۔ پنجابی علم و ادب میں مسلمانوں کا حصہ (۱۰۰۰ھ – ۱۳۰۰ھ)۔مرتب بذل حق محمود ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۴ء۔

رضوی،خورشید ۔ عربی ادب قبل از اسلام۔ جلد اول ۔لاہور: ادارہ اسلامیات،۲۰۱۰ء۔

سلیم،ممتاز۔''سید وارث شاہ دا قصیدہ بردہ دا ترجمہ''۔مشمولہ پنج دریا لاہور، وارث نمبر (اکتوبر،نومبر ۱۹۶۹ء)۔

سنگھ،باوا بدھ ۔ پریم کہانی ۔لاہور: پنجند اکیڈمی، ۱۹۸۸ء۔

صدیقی،ابوالاعجاز حفیظ ۔ ادبی اصطلاحات کا تعارف ۔لاہور: ایوانِ علم پلازہ، ۲۰۱۵ء۔

عالم، پیر سید محمد نیک (مترجم)۔ دلائل الخیرات و شوارق الانوار فی ذکر الصلوۃ علی النبیؐ المختار۔ پنجابی منظوم ترجمہ الموسوم وسائل النجاۃ ۔جہلم: خانقاہِ سلطانیہ،گلشنِ عظیم، ۲۰۱۶ء۔

فقری، عالم (مترجم)۔ قصیدہ بردہ شریف ۔لاہور: ادارہ پیغام القرآن، ۲۰۰۵ء۔

فقیر،فقیر محمد ۔پنجابی زبان و ادب کی تاریخ ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء۔

قادری،سید محی الدین ۔ دیوان قادری ۔جالندھر: اروپہ پریس،س ن۔

قلعداری،قریشی احمد حسین احمد ۔ پنجابی ادب کی مختصر تاریخ ۔نگران وحید قریشی۔لاہور: میری لائبریری،۱۹۶۴ء۔

کشتہ،مولا بخش ۔ پنجابی شاعراں دا تذکرہ ۔ ایڈیٹر چودھری محمد افضل خاں ۔لاہور: عزیز پبلشرز، ۱۹۸۸ء۔

کھوڑوی،ابوالبرکات مولانا محمد عبد المالک ۔ شرح قصیدہ بردہ شریف ۔کراچی: برکاتی پبلشرز،س ن۔

ناظم، بشیر حسین ۔''تراجم''۔پنجابی زبان و ادب کی مختصر تاریخ ۔مرتب انعام الحق جاوید ۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء۔

وقار، عذرا ۔ وارث شاہ: عہد اور شاعری ۔اسلام آباد: ادارہ تاریخ وتہذیب وتمدن اسلامی، الجامعۃ الاسلامیہ، ۱۹۸۱ء۔

ہاشمی،حمید اللہ (مرتب)۔ شرح قصیدہ بردہ شریف ۔ لاہور: مکتبہ دانیال،س ن۔

ذیشان دانش *

بھرے بھڑولے: پنجابی صوفی شعری روایت کے تناظر میں

’تصوف‘ کا لفظ باب تفعل سے ہے، جس کا مادہ ’ص و ف‘ ہے۔ لفظ ’صوفی‘ کا لغوی معنی ’اونی‘ یا ’اون کا بنا ہوا ہے‘ جب کہ اس کے اصطلاحی معنی ’تصوف کی راہ پر چلنے والا، سادگی اور مخصوص آداب و اصول کا پابند جن سے قرب الٰہی اور اخلاقی اور روحانی بلندی حاصل ہوتی ہے، پاکیزہ نفس آدمی، عبادت گزار بندہ‘۔[1] جس طرح صوفی اپنی ذاتی زندگی میں پاکیزہ کردار اور اعلیٰ اخلاق کا حامل ہوتا ہے، اس کا اظہار اس کی گفتگو، تحریر اور شاعری سے بھی جھلکتا ہے۔

دنیا کی دیگر زبانوں کی طرح پنجابی میں بھی صوفی شاعری کی قدیم روایت چلی آ رہی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ پنجابی صوفی شاعری کی روایت اپنے اظہار اور اسلوبِ بیان میں بہت شان دار روایت کی حامل ہے تو بے جا نہ ہو گا۔ بابا فرید (۱۱۷۹ء– ۱۲۶۵ء) سب سے پہلے اور نمایاں پنجابی صوفی شاعر ہیں۔ یعنی پنجابی زبان میں صوفی لٹریچر کا قدیم نمونہ بابا فرید کے دوہے ہیں، جو گرنتھ صاحب میں ملتے ہیں۔ بابا فرید کی شاعری میں دنیا سے بے رغبتی اور مادیت سے دامن چھڑا کر درویشی اور فقر و غنا کا راستہ اختیار کرنے پر زور دیا گیا ہے، کہتے ہیں:

فریدا در درویشی گاکھڑی، چلاں دنیا بھت
بنھ اٹھائی پوٹلی، کتھے ونجاں گھت[2]

اے فرید، درویشی مشکل کام ہے، میں دنیا دار ہوں، اپنے سر پر (دنیاوی مال و متاع کی) گٹھڑی اٹھائے پھرتا ہوں، (سمجھ میں نہیں آتا) اسے کہاں لے جا کر رکھوں۔

تصوف کے موضوعات کیا ہیں؟ اور صوفی شاعری کن خصوصیات کی وجہ سے ممتاز ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جن کا اجمالی جواب تو یہ ہے کہ صوفی شاعری اپنے اندر ایک خاص اسلوبِ بیان رکھتی ہے اور تصوف کے موضوعات یا مسائلِ تصوف کا بیان بھی صوفی شاعری کا خاصہ ہے، جیسا کہ غالب نے کہا تھا:

یہ مسائلِ تصوف، یہ ترا بیان، غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے، جو نہ بادہ خوار ہوتا[۳]

تصوف کے موضوعات بہت متنوع ہیں۔ اپنی ذات کی نفی اور ذاتِ باری تعالیٰ کے اثبات یا دوسرے لفظوں میں اپنی ذات کی پہچان، اس کا خاص موضوع ہے۔ مشہور قول من عرف نفسه فقد عرف ربه (جس نے اپنی ذات کو پہچان لیا، گویا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا) کے مطابق، عارفانہ کلام میں اپنی ذات کی کھوج، خدا کی ذات کی پہچان کا ذریعہ ہے۔ صوفی شاعر اپنے ذاتی روحانی تجربے کی بنیاد پر اپنی شاعری میں اپنے روحانی مشاہدات پیش کرتا ہے۔ دورِ جدید کے مشہور صوفی شاعر واصف علی واصف (۱۹۲۹ء–۱۹۹۳ء) جن کا پنجابی شعری مجموعہ بھرے بھڑولے، نومبر ۱۹۹۴ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا، وہ لکھتے ہیں:

تسی ہر ہر دے وچ وسدے او
سانوں لا مکانی دسدے او[۴]

(اے خدا) آپ تو ہر انسان کے دل میں بس رہے ہیں، لیکن ہمیں لا مکاں کا پتہ بتا رہے ہیں۔

واصف علی واصف کی زندگی، شاعری، ان کے افکار و خیالات اور تعلیمات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے زندگی بھر درویشی اور فقر کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا اور مقدور بھر اس کی ترویج کرتے رہے۔ یہ سب باتیں ان کے معاملاتِ روز و شب سے مترشح ہیں۔ ہم ان کے مضامین کا، جو دراصل زریں اقوال پر مشتمل ہیں مطالعہ کریں، ان کی اردو شاعری پڑھیں، ان کی گفتگو پر مشتمل کتب دیکھیں یا

پھر ان کے واحد پنجابی شعری مجموعے بھرے بھڑولے کی شاعری کا اگر بغور جائزہ لیں اور معاصر پنجابی شعری تناظر میں دیکھیں تو اس کی منفرد اور جداگانہ حیثیت سامنے آتی ہے۔ پتا چلتا ہے کہ پنجابی کی وہ شعری روایت جسے تصوف اور صوفیانہ رجحانات سے گہرا ربط رہا ہے، کم کم شعرا نے اسے آگے بڑھایا۔ واصف علی واصف کا شمار بھی اُن گنے چنے شعرا میں ہوتا ہے، جو طبعًا درویش صفت تھے اور جنھیں روحانی اقدار سے گہری نسبت تھی۔

بھرے بھڑولے کا آغاز نعت شریف سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد فہرست میں 'نظمیں' کے عنوان کے تحت سی حرفی اور گیارہ نظمیں شامل ہیں اور فہرست کے آخر میں 'غزلیں' کے زیرِ عنوان، انہتر (۶۹) غزلیں شامل ہیں۔اس طرح واصف علی واصف کے پنجابی کلام کا یہ مجموعہ ۱۲۷ صفحات پر مشتمل ہے۔ واصف علی واصف کے اس مجموعۂ کلام میں معرفتِ الٰہی، عشق رسول صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم، مرشد کی اہمیت، فقر کی عظمت، دنیا کی نفی اور راہِ سلوک میں اس کی مذمت اور عقل وعشق کا موازنہ جیسے صوفیانہ موضوعات ملتے ہیں، جو اپنے اسلوبِ بیان میں بھی قلندرانہ رنگ کے حامل ہیں۔

سی حرفی پنجابی ادب کی ایک خاص اور ہر دل عزیز صنف ہے۔ سی حرفی کا مطلب تیس (۳۰) حرفوں والی (شاعری) نظم ہے۔ حروف تہجی کے مطابق اس کے تیس بند ہوتے ہیں اور ہر بند کا پہلا مصرعہ ابجد کے حساب سے ترتیب وار آتا ہے۔ سلطان باہو (۱۶۲۹ء–۱۶۹۱ء) نے پنجابی ادب کو سی حرفی سے متعارف کرایا۔ علاوہ ازیں احمد علی سائیں اور علی حیدر کی سی حرفیاں بھی پنجابی شعری ادب میں نمایاں مقام رکھتی ہیں، جو عرصہ دراز تک زبان زدِ عام رہیں۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پنجابی شعری ادب میں سی حرفی کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ پنجابی صوفی شاعری کی ابتدا بابا فرید (۱۱۷۹ء–۱۲۶۵ء) سے ہوئی، جنھوں نے اشلوک لکھے۔ زمانی اعتبار سے شاہ حسین (۱۵۳۸ء–۱۵۹۹ء) دوسرے بڑے شاعر ہیں جنھوں نے کافیاں لکھیں۔ اس اعتبار سے سلطان باہو تیسرے بڑے صوفی شاعر ہیں جن کا پنجابی کلام سی حرفی کی صنف میں ملتا ہے۔ بعض محققین گرو نانک (۱۴۶۹ء–۱۵۳۹ء) کو سی حرفی کا پہلا شاعر مانتے ہیں۔ بہرحال سلطان باہو پنجابی زبان کے پہلے صوفی شاعر ہیں، جنھوں نے اس صنف کو اپنے خیالات و افکار کی ترسیل کے لیے بھرپور تخلیقی انداز سے برتا۔ ان کے کلام کا پہلا بند زبان زدِ

عام و خاص ہے، جس میں مرشد کو خراجِ عقیدت پیش کیا گیا ہے جو اپنی ذات کی نفی، اور وجود باری تعالیٰ کے اثبات کا سبق دیتا ہے:

الف اللہ چنبے دی بوٹی میرے من وِچ مرشد لائی ہو
نفی اثبات دا پانی ملیس ہر رگے ہر جائی ہو
اندر بوٹی مشک مچایا جاں پھلاں تے آئی ہو
جیوے مرشد کامل باھو جیں ایہ بوٹی لائی ہو

۱۔ اسم اللہ، جو کہ چنبے کے بوٹے (کی طرح پر مہک ہے) کو میرے دل و جان (کی زمین) میں مرشد کامل نے کاشت کیا۔

۲۔ (میرے من میں بوئے ہوئے اسم ذات کے پودے کے) ہر رگ (و ریشہ) اور ہر مقام پر (لا الہ الا اللہ) کے نفی اثبات کے پانی سے سیرابی ہوئی۔

۳۔ (یہ اسم اللہ ذات) کا پودا (جب نشو ونما پا کر غنچہ آور ہوا تو اس نے میرے) اندر (مَن میں) خوشبو پھیلائی۔

۴۔ (اے) باہو! (خدا کرے) کامل مرشد سلامت رہے جس نے (مَن میں اسم اللہ ذات) کا یہ پودا کاشت کیا ہے۔[5]

واصف علی واصف بھی اپنی ایک غزل کے مطلع میں مرشد کی ضرورت و اہمیت کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

اُڈدی نہیں اساناں اُتے اپنے آپ پتنگ
جیہدے ہتھ چ ڈور اے تیری اوہدیاں خیراں منگ[6]

آسمان پر پتنگ خود بخود نہیں اڑتی
جس کے ہاتھ میں تمھاری ڈور ہے (یعنی مرشد)، اس کی خیر مانگو۔

بھرے بھڑولے میں موجود سی حرفی ابیات کی تعداد اکتیس (۳۱) ہے۔ تیس (۳۰) ابیات تو حروف تہجی کے تیس (۳۰) حروف سے شروع ہوتی ہیں اور آخری بیت، مرشد یا محبوب کی نظرِ کرم کے حوالے سے ہے۔ اب یہاں سی حرفی کا پہلا اور آخری بند ملاحظہ کیجیے:

الف اللہ دی رمز انوکھی، عقلاں نال ناں مل دا
عقلاں والا مرد وچارا نامحرم منزل دا

اللہ نیڑے ہوندا اے جد سجدہ ہووے دل دا
واصفؔ یار اللہ نوں لبھنا کم نہیں عاقل دا[۷]

۱۔ الف، اللہ کی رمز (راز) انوکھی رمز ہے، خدا تک رسائی عقل کی مدد سے ممکن نہیں۔
۲۔ عقل پر تکیہ کرنے والا بے چارہ (مسافر) منزل سے نا آشنا ہوتا ہے۔
۳۔ خدا تب نزدیک آتا ہے، جب دل کا سجدہ (تسلیم) ہو۔
۴۔ واصف! خدا کو تلاش کرنا، کسی عقل پرست کے بس کی بات نہیں۔

اس بند میں سفر الی اللہ کے لیے عشق یعنی دل کی اہمیت اور عقل کی نفی کی گئی ہے، کیونکہ عقل کا کام ہی پس و پیش کرنا ہے۔ جیسا کہ اقبال نے کہا تھا:

عقل عیار ہے، سو بھیس بنا لیتی ہے
عشق بے چارہ نہ ملا ہے نہ زاہد نہ حکیم[۸]
بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لبِ بام ابھی[۹]

اب واصف علی واصف کی سی حرفی کا آخری بند ملاحظہ کیجیے، جس میں کتابی نصابی علم کی نفی اور مرشد کی نظروں کو ساری باتوں کی ایک بات کہا گیا ہے، جیسا کہ بابا بلھے شاہ کہہ گئے ہیں کہ 'علموں بس کریں او یار'[۱۰]:

سی حرفیاں نال نہ گل مکدی، مکدی یار دی نظر دے نال اے گل
تسی شروع کرو، تسی ختم کرو، تہاڈی اپنی اپنے نال اے گل
غیر غیراں دے نال پئے گل کردے، اپنے کردے نہیں اپنے نال اے گل
واصف یار انوکھڑی گل مل گئی، اکھاں کردیاں دل دے نال اے گل[۱۱]

۱۔ سی حرفیوں سے بات نہیں بنتی۔ (بلکہ) محبوب کی نگاہِ کرم سے بات مکمل ہوتی ہے۔
۲۔ (اے محبوب) آپ خود ہی تو بات شروع کرتے ہیں اور خود ہی اسے اختتام تک پہنچاتے ہیں، دراصل یہ بات آپ کی (اپنی بات ہے اور) خود اپنے ساتھ ہے۔
۳۔ غیر، غیروں سے باتوں میں مصروف ہیں، لیکن اپنے (اپنوں سے اس قدر قریب ہیں کہ وہ) اپنوں کے ساتھ بات (کرنے کی چنداں ضرورت محسوس) نہیں کرتے۔

۴۔ واصف! میرے ہاتھ میں ایک انوکھی بات آ گئی ہے، کہ (درحقیقت) باتیں تو آنکھیں کرتی ہیں اور وہ دل کے ساتھ کرتی ہیں۔

زبان و بیان کے اعتبار سے اگر اس مجموعے کا جائزہ لیں تو درج ذیل اشعار سے واصف علی واصف کی فکر اور اسلوب کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے جو نہ صرف یہ کہ موضوعاتی تنوع لیے ہوئے ہیں بلکہ ان کی پنجابی شاعری اپنے اسلوبیاتی اور تکنیکی معیار کے اعتبار سے بھی علاحدہ دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر اس نعتیہ شعر (ص ۱۱) میں ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے نہ صرف ''دھرتی'' اور ''قدیمی'' کے لفظوں کے استعمال سے خاص معنویت پیدا کی ہے بلکہ ''فریاداں'' اور ''فیض'' جیسے لفظوں کو برت کر انسان کی روز ازل کی تکلیفوں اور ان کے ازالے کے لیے کی جانے والی دعاؤں اور ان میں موجود تمناؤں اور آہ و زاریوں کو بھی خوبصورت شعری روپ دے دیا ہے:

ساڈی دھرتی نظر کرم دی ہے محتاج قدیمی
ساڈی فریاداں نوں مولا بخشو فیض اثر دا

ہماری دھرتی، روزِ قدیم سے نظر کرم کی محتاج ہے۔ اے مولا! ہماری فریادیں سنو اور انھیں پُر تاثیر بنا دو۔

اسی طرح اپنی سی حرفی کے ایک بند (ص۱۶) میں کہتے ہیں:

ٹ ٹردیاں ٹردیاں عمر وہائی اجے وی یار نہ ملیا
دلبر ملدا تاں کجھ کِھلدا، دل دا پھُل نہ کِھلیا
شاہ رگ دے وچ یار دا ڈیرا، جگ بھولا کیوں بھُلیا
واصفؔ یار دی زلف دا کُنڈل مرشد باجھ نہ کھُلیا

چلتے چلتے عمر بیت چلی لیکن یار کو نہیں پا سکے۔
اگر یار مل جاتا تو دل کا پھول بھی کھل جاتا۔
یہ دنیا، پتہ نہیں اسے کہاں ڈھونڈتی پھرتی ہے۔ اس کا مقام تو شاہ رگ سے بھی نزدیک ہے۔
واصف! یار کی زلف کا بل ایسا ہے جو کسی مرشد کے بِنا سنور نہیں سکتا۔

پتہ چلتا ہے کہ اس سی حرفی میں شاہ حسین اور بلھے شاہ اور دیگر صوفی شعرا کی طرح وہ

وحدت الوجودی خیالات موجود ہیں، جن میں بار بار یہ کہا جاتا ہے کہ خدا (جسے یہاں واصف صاحب نے یار کے استعارے میں بیان کیا ہے) تو شہ رگ کے نزدیک ہے۔ اور یہ تو خود خدا نے کہہ رکھا ہے کہ: نحن اقرب الیہ من حبل الورید (ہم بندے کی شہ رگ سے بھی نزدیک ہیں)۔

اسی بند میں واصف علی واصف نے تصوف میں ایک اور مقام کا ذکر بھی کیا ہے جسے "فنا فی المرشد" کے مقام سے تعبیر کیا جاتا ہے اور یہ بتایا ہے کہ "مرشد حقیقی" تک پہنچنے کے لیے بھی کسی مرشد کی ہدایت اور رہنمائی درکار ہوتی ہے۔ اگرچہ خدا کو شہ رگ کے نزدیک بتایا جاتا ہے تاہم اس کا احساس کرنے اور سراغ لگانے کے لیے بھی راہنما کی ضرورت ہوتی ہے۔

اسی طرح آگے چل کر انھوں نے اپنی ایک غزل کے شعر (ص ۷۵) میں دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کچھ ان الفاظ میں کیا ہے:

جھُوٹن والے سُتے سوں گئے
خالی پینگھاں لین ہُلارے

اب محض خالی پینگھیں ہی ہلارے لے رہی ہیں، انھیں جھولنے والے ابدی نیند سو گئے۔

یہاں بھی انھوں نے بعض ایسے الفاظ منتخب کیے ہیں جنھیں نہ صرف پنجابی ثقافت سے گہرا علاقہ ہے بلکہ جو اب کہاوت کی شکل اختیار کر گئے ہیں، جیسے "ستے سوں گئے" اب ایک کہاوت ہے۔ اسے انھوں نے جھُوٹن "جھولنے"، پینگھوں "پینگھ" اور ہلارے لین "ہچکولے کھانے" سے ہم آہنگ کر کے ایک عجیب و غریب امتزاج پیدا کیا ہے۔ یعنی کہ جن پینگھوں کو ہم بلا خوف جھول رہے تھے اور ہلارے لے رہے تھے اجل آئی اور انھیں گہری نیندوں میں موت سے ہمکنار کرتی ہوئی چل دی ہے۔ اب محض خالی پینگھیں ہلارے لے رہی ہیں۔ انھیں جھولنے والے نظر نہیں آ رہے۔ یعنی مکان تو موجود ہیں لیکن مکین نہیں رہے۔

یہ وہ شعری معاملات ہیں جو ہمیں واصف علی واصف کے یہاں تواتر کے ساتھ ملتے ہیں اور انھیں ایک جدا اور منفرد لہجے کا شاعر بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ درج بالا باتوں کی روشنی میں زبان و بیان کے اعتبار سے واصف علی واصف کے کلام کی قدر و قیمت محسوس کی جا سکتی ہے۔

حقیقت محمدیہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی بابت کچھ پنجابی صوفی شعرا کے مصرعے دیکھیے، جن میں حیرت انگیز حد تک مشابہت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ کوئی بھی صوفی سنی سنائی بات کو آگے بیان نہیں کرتا، جب تک وہ اس کا ذاتی روحانی تجربہ اور مشاہدہ نہ بن جائے۔ وہ اپنی ایک خاص کیفیت اور حال کو الفاظ کا روپ دیتا ہیں، لیکن اس کا پھر بھی یہ کہنا ہے کہ یہ بات اسی وقت سمجھ میں آتی ہے جب یہ اپنی تن بیتی بن جائے۔ یعنی:

جس تن لگیا عشق کمال
ناچے بے سُر تے بے تال[12]

جس تن میں خدا کا عشق لگ جاتا ہے، اس عشق حقیقی کے ساز پر پھر وہ دیوانہ وار ناچتا ہے۔ اسے سُر اور تال کا بھی ہوش نہیں رہتا۔

حقیقت محمدیہؐ کے حوالے سے چند پنجابی صوفی شعرا کے اشعار ملاحظہ کیجیے:

احد کولوں احمدؐ ہویا، وچوں میم نکالی او یار
احد احمدؐ وچ فرق نہ بلھیا، اک رتی بھیت مروڑی دا
احد تے احمدؐ بن آیا، نبیاں دا سردار
احد دے وچ میم رلایا، تاں کیتا اَیڈ پسار[13]

(بابا بلھے شاہ)

وہ احد سے احمد ہو گیا، اور میم کو آشکار کیا
بلھے شاہ! احد اور احمد میں کوئی فرق نہیں، بس ایک ''میم'' کے راز کا فرق ہے۔
(یوں سمجھو کہ) احد سے احمد بن کر وہ نبیوں کا سردار آ گیا!!
جب اس نے احد میں میم کو شامل کیا، تب (کائنات کی تخلیق کا) یہ سارا پھیلاؤ ممکن ہوا۔

حسن ازل دا تھیا اظہار
احدوں ویس وٹا تھی احمد[14]

(خواجہ فرید)

حسنِ ازل، اپنے اظہار کے لیے احدیت سے بھیس بدل کر احمدؐ کی صورت میں ظاہر ہوا۔

جد الف، لام ملایا، او اللہ بن کے آیا
وچ میم مروڑی جوڑ کے ساڈا بنیا کم جناب[۱۵]

(واصف علی واصف)

جب الف کے ساتھ لام ملا دیا تو وہ (محبوب) اللہ (کا روپ) بن کر آ گیا
صاحبو! پھر اس میں میم کی مروڑی جوڑنے سے ہمارا کام بن گیا(یعنی حقیقتِ محمدیہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم ہم پر آشکار ہوئی)۔

دراصل تمام صوفیا نے اپنی خلوت کے مشاہدات و تجربات کو جلوت میں عام کیا ہے۔ ان کی تفہیم کے لیے تجربے کی کھٹالی سے گذرنا ضروری ہے۔

ڈاکٹر ناہید شاہد نے اپنے مضمون ''بھرے بھڑولے : صوفیانہ فکر کا تسلسل'' میں واصف علی واصف کے بارے میں لکھا ہے:

> یوں واصف اپنے سے پہلے گذرے بزرگوں کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے صوفیانہ خیالات کی ترسیل کا فریضہ انجام دیتے ہیں ...... اگر مجموعی حوالوں سے دیکھیں تو بابا فرید، شاہ حسین، وارث شاہ، بلھے شاہ، خواجہ فرید اور میاں محمد بخش کے روحانی کلام سے اکتساب کرتے ہوئے واصف نے اپنی پنجابی شاعری کی بوطیقا ترتیب دی ہے۔ روایت سے اپنے مضبوط رشتے کے باوجود ذاتی مشاہدوں اور تجربوں سے عبارت یہ شاعری نئے زمانے میں نئے حوالوں سے بھی عبارت ہے۔[۱۶]

محمد ظہیر بدر اپنے مضمون ''واصف علی واصف دے بھرے بھڑولے'' جو ترنجن میں شائع ہوا، بھرے بھڑولے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> اس کتاب کا نام بھرے بھڑولے ظاہر کرتا ہے کہ یہ مجموعہ علم، حکمت اور معرفت کے موتیوں سے بھرا پڑا ہے۔ اور جو انسان بھی خوشحالی چاہتا ہے، اسے چاہیے کہ اس کتاب کا مطالعہ کرے۔ واصف صاحب کی اردو اور پنجابی شاعری کا مقصد ایک ہی تھا کہ لوگ رب کے رنگوں کو پہچانیں۔ ان کی پنجابی شاعری پڑھ کے پتا چلتا ہے کہ وہ پنجاب کے صوفیہ اور اولیا اور ان کی فکر سے کس قدر متاثر ہیں۔ بھرے بھڑولے میں کلاسیکی شعرا کا رنگ پایا جاتا ہے۔ ان کی شاعری ایک طرف تو پنجابی شعری روایت کے ساتھ گہرے طور وابستہ ہے اور دوسری طرف اپنے عہد کے پنجاب رنگ پر بھی نظر

ڈالتی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ موجودہ زمانے کے مسائل اور مشکلات کا حل بھی اس میں ہے۔ بھرے بھڑولے کی جملہ شاعری کا مزاج بلھے شاہ، وارث شاہ، شاہ حسین، میاں محمد بخش اور سلطان باہو کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔[۱۷]

بھرے بھڑولے میں وارث شاہ کے حوالے سے دو نظمیں موجود ہیں۔ ایک کا عنوان ''چادر'' ہے، جو رمضان شریف میں منعقد ہونے والے وارث شاہ کے عرس کے موقعے پر پیش ہوئی۔ اس کا پہلا اور آخری شعر ملاحظہ کیجیے:

وارث شاہ نوں کراں سلام پہلوں، کراں پیش عقیدتاں نال چادر
بڑے ادب دے نال تیار کیتی، دسے پیرنوں دلاں دا حال چادر
منگو پاک وطن دی خیر واصف، دیوے سب مصیبتاں ٹال چادر
بنے بات جے کرے قبول سوہنا، وارث شاہ میاں لجپال چادر[۱۸]

پہلے وارث شاہ کی خدمت میں سلام کی عقیدت بھری چادر پیش کرتا ہوں۔
چادر جو میرے اس پیر کو میرے دل کا حال بتا دے، اسے میں نے بڑے ادب کے ساتھ تیار کیا ہے۔
میں اپنے وطن کی ہر دم خیر مانگتا ہوں، اور یہ چادر بھی مصیبتیں ٹالنے میں میری مددگار ہے۔
اگر مجھے شرف قبولیت مل جائے تو میری چادر لجپال چادر بن سکتی ہے۔

دوسری نظم ''وارث شاہ'' میں ان کے مقام و مرتبے کے ساتھ ساتھ ان کے کلام کے بارے میں کھل کر اظہارِ خیال کیا ہے:

وارث شاہ دے بارے اج بحث چلّی، وارث شاہ دا کیہ مقام ہے جی
وارث مرشداں باہجھ نہ سمجھ آوے، گرو والے دا وارث امام ہے جی
رمزاں عشق دیاں کھول کے دسدا اے، وارث شاہ دا عجب کلام ہے جی
نوں ہتھ رسّا سِر گنڈھ مارو، وارث شاہ نوں ساڈا سلام ہے جی[۱۹]

یہ بحث چلی کہ وارث شاہ کا مقام کیا بنتا ہے؟
جس کا کوئی گرو ہے اور مرشد ہے، وارث شاہ صرف اسی کو سمجھ آ سکتا ہے
وہ عشق کی رمزیں کھول کر بتا تا ہے، اس کا کلام، کلامِ عجیب ہے

وارث شاہ ہمیشہ نتیجہ خیز بات کرتا، ایسے عظیم شاعر کو ہمارا سلام

واصف علی واصف کا پنجابی مجموعۂ کلام بھرے بھڑولے تصوف اور معرفت کے رنگوں سے مزین ہے، جس کا مرکزی موضوع عشق ہے۔ اسے اپنی زبان و بیان، متصوفانہ موضوعات اور قلندرانہ اسلوب کی وجہ سے ہم عصر پنجابی شاعری کے مقابلے میں منفرد اور ممتاز مقام حاصل ہے اور یہ پنجابی صوفی شاعری کی کلاسیکی روایت سے معنوی اور حقیقی طور پر منسلک و مربوط ہے۔

مقالے کے آخر میں واصف علی واصف کے پنجابی کلام کے مجموعے بھرے بھڑولے میں صوفیانہ فکر کے تسلسل اور خاص وجدانی اسلوبِ بیان کو واضح کرنے کے لیے غزلیات میں سے چند مثالیں دی جارہی ہیں۔غزلوں میں بھی ان کے ہاں رمز و کنایہ میں گہری باتوں کا اظہار ملتا ہے۔ انھوں نے علامتوں، استعاروں اور تمثیلوں کے پردے میں حقیقت کا نہ صرف خود مشاہدہ کیا، بلکہ اہل ذوق کو بھی اس میں شامل کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ سسی، رانجھا اور منصور کی رمز کو ہجر و وصال کے صوفیانہ مفہوم تک رسائی کے لیے استعمال کرتے ہیں۔غزلوں میں سے نمونے کے کچھ اشعار:

میرے دل وچ پے گیا شور
میرا وی ناں رکھو ہور
جس دی یاد اے ساڈے دل وچ
اوہدی ساڈی اکو گور[۲۰]

میرے دل میں (محبوبِ ازلی کے نام کا) شور مچ گیا ہے۔ اس لیے اب میرا بھی نام کچھ اور رکھ دو۔ (یہاں فقیری میں نسبی نام سے حسبی نام کی طرف ہجرت کرنے کا اشارہ ہے ۔ بابا بلھے شاہ نے بھی اپنے مرشد سے نسبت کے لیے کہا تھا: جیہڑا سانوں سید سدے، دوزخ ملن سزائیاں / جو کوئی سانوں رائیں آکھے، بہشتیں پینگھاں پائیاں)۔

جس کی یاد ہمارے دل میں ہے، اس کی اور ہماری قبر ایک ہی ہے۔ (محبّ اپنے محبوب کی عاقبت میں شامل ہے)۔

سسی کوکے، تتے تھل
سوہنیاں ربا پُنوں گھل[۲۱]

سسی تپتے ہوئے صحرا میں فریاد کناں ہے

اے میرے سوہنے رب! میرے پنّوں (محبوب) کو میری طرف لوٹا دے۔

راہ کھوجو اپنے اندر دا
کوئی وِرلا موتی لَے تَر دا
کیہ جانیا سی توں واصفؔ نوں
ہن رگڑا کھا قلندر دا[22]

اپنے اندر (باطن) کا راستہ ڈھونڈنے کی کوشش کرو

خال خال لوگ ہی ہوتے ہیں جو موتی (باطن میں پوشیدہ گوہرِ معنی) ڈھونڈ لے آتے ہیں۔

تم نے واصفؔ (قلندر) کو آخر کیا سمجھ رکھا تھا

اب قلندر کا رگڑا دیکھو! (قلندر کے جلال کا مظاہرہ دیکھو)

اپنی بحث کو مقالے کے موضوع، یعنی واصف علی واصف کی پنجابی صوفی شاعری تک محدود رکھتے ہوئے یہاں پر ان کے اردو نثر اور نظم کے کام سے صرف نظر کیا گیا ہے۔ تاہم ان کے اردو شعری مجموعے شب چراغ میں انھوں نے پنجابی زبان کے سب سے قدیم صوفی شاعر بابا فرید سے اپنی نسبت کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

کیوں نہ ہو وردِ زباں واصف علی نامِ ''فرید''
گوشۂ دل پر لکھا گنجِ شکر بابا فرید[23]

واصف علی واصف کی اردو نثر اور شاعری میں موجود متصوفانہ افکار و خیالات اور اسلوبِ نثر کی سلاست، روانی اور ایجاز و اختصار کا مطالعہ اور جائزہ الگ موضوعِ بحث کا متقاضی ہے۔

[اس مقالے میں پنجابی اشعار کا ترجمہ ڈاکٹر اظہر وحید صاحب (مرید واصف علی واصف صاحب) اور زاہد حسن (ریسرچ ایسوسی ایٹ، لمز، لاہور) کی مدد سے کیا گیا ہے، جس کے لیے مَیں ان اصحاب کا بہت ممنون ہوں۔]

حواشی و حوالہ جات

* ریسرچ ایسوسی ایٹ (Research Associate)، گرمانی مرکز زبان و ادب، لاہور یونی ورسٹی اوف مینجمنٹ سائنسز، لاہور۔

۱۔ مولانا وحید الزماں قاسمی کیرانوی، القاموس الوحید (لاہور: ادارۂ اسلامیات، جون ۲۰۰۱ء)،ص ۹۵۲۔

۲۔ محمد آصف خاں (مرتب)، آکھیا بابا فرید نے (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۰۹ء)،ص ۱۴۵۔

۳۔ میرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوان غالب (نسخۂ عرشی)، مرتب امتیاز علی خاں عرشی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء)،ص ۱۸۷۔

۴۔ واصف علی واصف، بھرے بھڑولے (لاہور: کاشف پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)،ص ۱۰۹۔

۵۔ سلطان الطاف علی (مرتب)، ابیات باہو (لاہور: الفاروق بک فاؤنڈیشن، س ن)،ص ۶۳۔

۶۔ واصف علی واصف، بھرے بھڑولے ،ص ۶۸۔

۷۔ ایضاً،ص ۱۵۔

۸۔ محمد اقبال، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۹ء)،ص ۳۸۹۔

۹۔ ایضاً،ص ۳۱۰۔

۱۰۔ محمد آصف خاں (مرتب)، آکھیا بلھے شاہ نے (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۱۱ء)،ص ۲۲۷۔

۱۱۔ واصف علی واصف، بھرے بھڑولے ،ص ۲۵۔

۱۲۔ محمد آصف خاں (مرتب)، آکھیا بلھے شاہ نے ،ص ۱۵۹۔

۱۳۔ محمد آصف خاں (مرتب)، آکھیا بلھے شاہ نے ،ص ۴۵۔

۱۴۔ محمد آصف خاں (مرتب)، آکھیاخواجہ فرید نے (لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۹۹ء)،ص ۸۹۔

۱۵۔ واصف علی واصف، بھرے بھڑولے ،ص ۵۴۔

۱۶۔ ناہید شاہد،''بھرے بھڑولے : صوفیانہ فکر کا تسلسل''، سہ ماہی واصف خیال مجلّہ نمبر ۴ (جون ۲۰۰۹ء)،ص ۶۸۔

۱۷۔ محمد ظہیر بدر،''واصف علی واصف دے بھرے بھڑولے''، ترنجن ،جلد ۱۰، شمارہ ۴-۶ (جولائی-دسمبر ۲۰۱۶ء)،ص ۶۴۔

۱۸۔ واصف علی واصف، بھرے بھڑولے ،ص ۲۶، ۲۷۔

۱۹۔ ایضاً،ص ۲۸۔

۲۰۔ ایضاً،ص ۹۱۔

۲۱۔ ایضاً،ص ۹۶۔

۲۲۔ ایضاً،ص ۱۰۳۔

۲۳۔ واصف علی واصف، شب چراغ (لاہور: کاشف پبلی کیشنز، س ن)،ص ۴۴۔

مآخذ

اقبال، محمد۔ کلیات اقبال اردو ۔لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۹ء۔

بدر، محمد ظہیر۔''واصف علی واصف دے بھرے بھڑولے''۔ ترنجن، جلد۱۰، شمارہ۴-۶ (جولائی-دسمبر ۲۰۱۶ء): ص۶۴-۷۱۔

خاں، محمد آصف (مرتب)۔ آکھیا بابا فرید نے ۔لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۰۹ء۔

______۔ آکھیا بلھے شاہ نے ۔لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۲۰۱۱ء۔

______۔ آکھیاخواجہ فرید نے ۔لاہور: پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، ۱۹۹۹ء۔

شاہد، ناہید۔''بھرے بھڑولے: صوفیانہ فکر کا تسلسل''۔ سہ ماہی واصف خیال مجلّہ نمبر۴ (جون ۲۰۰۹ء): ۶۴-۶۹۔

علی، سلطان الطاف (مرتب)۔ ابیات باہو ۔لاہور: الفاروق بک فاؤنڈیشن، س ن ۔

غالب، میرزا اسد اللہ خاں ۔ دیوان غالب (نسخۂ عرشی)۔ مرتب امتیاز علی خاں عرشی ۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء۔

کیرانوی، مولانا وحید الزماں قاسمی ۔ القاموس الوحید ۔ لاہور: ادارۂ اسلامیات، جون ۲۰۰۱ء۔

واصف، واصف علی ۔ بھرے بھڑولے ۔لاہور: کاشف پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔

______۔ شب چراغ ۔ لاہور: کاشف پبلی کیشنز، س ن۔

نجیبه عارف *

فکشن کی سیاسی و سماجی جہات کا مطالعہ

معاصر عہد کو بجا طور پر فکشن کا عہد کہا جا سکتا ہے اور فکشن کی اس مقبولیت کے سبب اس کے مطالعات بھی عملی و ادبی سرگرمیوں کا غالب جز بن گئے ہیں۔ خاص طور پر جامعات میں تحقیقی مقالات لکھنے کے لیے طلبہ کی اکثریت فکشن کو اپنا موضوع بنانے کی خواہش مند نظر آتی ہے۔ بعض جامعات نے تو فکشن کے مطالعے کو اپنی تخصیص بنا لیا ہے اور وہاں سے فارغ التحصیل ہونے والے طلبہ جب خود استاد بنتے ہیں تو مزید ایسے طلبہ تیار کرنے میں مصروف ہو جاتے ہیں جو فکشن ہی کو اپنی ترجیح اول سمجھتے ہیں۔

اس کی متعدد وجوہات ہوسکتی ہیں۔ ایک وجہ تو یہ ہے کہ شاعری کی مقبولیت میں عالمی سطح پر تدریجی کمی واقع ہوئی ہے۔ امریکا میں تو اس موضوع پر باقاعدہ تحقیق ہو رہی ہے کہ امریکا میں شاعری اور شاعر کیوں ایک ضمنی ثقافت (sub-culture) میں ڈھل گئے ہیں؟ یعنی یہ کہ شاعری کا حلقۂ اثر شاعروں تک ہی محدود کیوں ہو گیا ہے اور معاشرے کی اکثریت شعر کی اہمیت سے غافل یا بے نیاز کیوں ہوگئی ہے؟[۱]

تاہم پاکستانی معاشرے، خصوصاً نوجوان نسل کے شاعری کی نسبت فکشن کو ترجیح دینے کی وجوہات قدرے مختلف ہیں۔ اس کی ایک سیدھی سادی اور سامنے کی وجہ تو یہ ہے کہ ہر زبان کی طرح

اردو نے بھی اپنے ارتقا کے سفر کا آغاز شاعری سے کیا اور نثر میں بھرپور، مؤثر اور خیال انگیز ابلاغ کی نوبت ذرا بعد میں آئی۔ اردو شاعری کی تاریخ تو کم از کم چار سو سال پرانی ہے لیکن اردو فکشن ابھی کل کی یعنی بیسویں صدی کی بات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب سے دلچسپی رکھنے والے افراد کے لیے اس میں نئے امکانات کا وافر ذخیرہ موجود تھا اور اس نے نئی نسل کو جلد اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ شعر کی نسبت نثر زیادہ واضح، دوٹوک اور ابہام سے پاک ہوتی ہے اور اس دقتِ نظری اور دماغ سوزی کی متقاضی نہیں ہوتی جیسی کسی اچھے، پہلو دار شعر کے لیے درکار ہوتی ہے۔ جدید عہد میں ذہنی ورزش کو ذہنی عیاشی کی ایک قسم سمجھا جاتا ہے اور ترجیجاً ایسے ادب پاروں کا انتخاب کیا جاتا ہے جو اپنے مفاہیم تک بہ آسانی رسائی دیتے ہوں۔ پھر یہ بھی ہے کہ نثر کو مخصوص مقاصد اور نتائج کے حصول کے لیے استعمال کرنا آسان تر ہوتا ہے۔

یہ سب باتیں اپنی جگہ اہم اور نتیجہ خیز ہیں لیکن ان تمام اسباب سے زیادہ جس پہلو نے شعر کی نسبت فکشن کو عہد حاضر کی مقبول ترین صنف بنا دیا ہے، اس کا ذکر کرنا بحیثیت استاد میرے لیے خاصی شرمندگی کا باعث ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری انسانی ذہن کا ایسا برتر وظیفہ ہے جس کے ادراک اور تحسین دونوں کے لیے نہ صرف ذہنی و ذوقی بلندی درکار ہے بلکہ زبان کی نزاکت و لطافت سے واقف ہونا بھی بہت ضروری ہے۔ شعر کو سمجھنے اور اس سے لطف اٹھانے کے لیے زبان کے قواعدی ڈھانچے کی جکڑ بندی سے نکلنا پڑتا ہے لیکن اس کے لیے شرط یہ ہے کہ اس قواعدی ڈھانچے سے گہری واقفیت ہو۔ بدقسمتی سے گذشتہ ربع صدی کے دوران پاکستان میں اُردو زبان کی تدریس کا عمل انتہائی منتشر اور بے ربط رہا ہے۔ پرانے روایتی تدریسی طریقوں کو ترک کر دیا گیا لیکن جدید لسانی اصولوں کو بہتر طور پر اپنایا نہ جا سکا۔ نتیجہ یہ رہا کہ خدا ہی ملانہ وصالِ صنم سے ہم کنار ہوئے اور قوم بیٹھے بٹھائے بے زبان ہوگئی۔ ایسے میں شاعری کا چراغ جلنا مشکل تھا۔ اس لیے بس وہی شاعری قبولِ عام حاصل کر پائی جو ''مقبول شاعری'' کے زمرے میں آتی ہے۔ سنجیدہ شاعری صرف شعرا کے درمیان گردش کرتی ہے یا پھر نقاد کسی خاص محرک کے تحت اسے پرکھتا اور اس پر کوئی حکم لگاتا ہے۔ ادبی ذوق رکھنے والے زیادہ تر قارئین، خصوصاً وہ نسل جو گذشتہ پندرہ بیس برس کے دوران تعلیمی زندگی سے نکل کر عملی زندگی میں آئی

ہے، اپنے ذوق کی تسکین کے لیے فکشن کی طرف راغب ہے۔ یہ بات بطور شکایت نہیں بلکہ طویل تدریسی تجربے کی روشنی میں بطورِ امرِ واقعہ بیان کی گئی ہے۔

پاکستان میں گذشتہ دس برس کے دوران اردو تنقید کی سب سے زیادہ کتابیں فکشن کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔[۲] ان میں سے محض چند ایک کتابیں ایسی ہیں جو فکشن کے نظری مباحث پر مشتمل ہیں۔[۳] زیادہ تر کتابیں عملی تنقید سے متعلق ہیں اور مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے اردو فکشن کے مطالعات پیش کرتی ہیں۔ عملی تنقید کی یہ کتابیں جب فکشن کو زیرِ بحث لاتی ہیں تو عام طور پر اس کے موضوع تک ہی محدود رہتی ہیں۔ نظری مباحث میں فکشن کے جو اجزا اور عوامل گنوائے جاتے ہیں، عملی تنقید کے دوران شاذ ہی ان میں سے کوئی زیرِ بحث آتا ہے۔ نقاد، بالخصوص سندی مقالے لکھنے والے محقق جب فکشن کا مطالعہ کرتے ہیں تو کہانی اور موضوع ہی کو توجہ کا مرکز بنائے رکھتے ہیں۔ عام طور پر کسی خاص نقطۂ نظر کا انتخاب کر لیا جاتا ہے اور پھر اس نقطۂ نظر کی چمٹی پکڑ کر فکشن سے اس کی مثالیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالی جاتی ہیں۔ یا پھر بغیر کسی نقطۂ نظر کے موضوعات کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ بطور ممتحن مجھے ایسے کئی تحقیقی مقالے دیکھنے کا اتفاق ہوا ہے جن میں فکشن کے مطالعے کو محض اس کے موضوع تک محدود کر دیا گیا ہے۔

یہ موضوعات زیادہ تر دو قسم کے ہوتے ہیں، معاشرتی یا سیاسی۔ یعنی کسی خاص معاشرتی مسئلے، مثلاً طبقاتی تفریق، معاشی ناہمواری، جاگیردارانہ نظام، مذہبی انتہاپسندی، ضعیف الاعتقادی، عورت کا استحصال وغیرہ کا تعین کرنے کے بعد مختلف فکشن نگاروں یا کسی ایک عہد کے فکشن میں ان کے اظہار کی صورتیں تلاش کی جاتی ہیں یا پھر کسی خاص سیاسی مکتبِ فکر کے تحت فکشن نگاروں کے سیاسی نظریات یا جھکاؤ کے ثبوت ڈھونڈے جاتے ہیں۔

ان موضوعات میں نوجوان محققین کی بڑھتی ہوئی دلچسپی کے پیشِ نظر یہاں اس امر کا جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی کہ فکشن میں سیاسی و سماجی جہات اور معاملات کا اظہار کیسے ہوتا ہے؟ کیا یہ اظہار اتنا سادہ اور یک رخا ہوتا ہے کہ پڑھنے والا فکشن کی فنی باریکیوں، تکنیک کے تنوع اور فکشن نگار کی مہارت کو نظر انداز کرتے ہوئے براہ راست کوئی نتیجہ اخذ کر سکتا ہے یا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یعنی

اس مقالے میں، یہ دیکھنے کے بجائے کہ اردو فکشن میں سیاسی و سماجی تغیرات کا اظہار کہاں کہاں ہوا ہے، کون کون سے واقعات ایسے ہیں جو فکشن میں اظہار پذیر ہوئے ہیں اور کن کن فکشن نگاروں نے سیاسی و سماجی معاملات سے اپنی دلچسپی اور دوسرے لفظوں میں عصری شعور کا اظہار کیا ہے، یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فکشن میں سیاسی و سماجی تغیرات کس طرح رونما ہو سکتے ہیں؟ فکشن اور سیاسی و معاشرتی واقعات کا آپس میں کیا تعلق ہے اور اس تعلق کی نوعیت کیا ہے؟

اس حقیقت سے سب بخوبی واقف ہیں کہ سیاسی و سماجی واقعات معروضی حقائق ہیں۔ یہ وہ ٹھوس حقیقتیں ہیں جن کا تجربہ ہم اپنے مادی حواس کی مدد سے کرتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے گرد و پیش میں حکومتیں تبدیل ہوتی ہیں، نظریات اور ترجیحات بدلتی ہیں، پہلی پالیسیاں اور منصوبے رد ہوتے ہیں، نئے بنتے ہیں، ان کے اثرات افراد کی زندگیوں پر براہ راست پڑتے ہیں، چیزیں مہنگی ہوتی ہیں، احتجاج ہوتے ہیں، نظریات کو عمل میں ڈھالنے کی کوششیں ہوتی ہیں۔ ان کوششوں میں کبھی ناکامی ہوتی ہے، کبھی کامیابی۔ مگر یہ سب باتیں ٹھوس تجربات کی طرح محسوس کی جا سکتی ہیں۔ انھیں ثابت کیا جا سکتا، انھیں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے، پرکھا جا سکتا ہے، ان کے اسباب کا تعین کیا جا سکتا ہے، ان کے اثرات و نتائج کو پرکھا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سانحے ہیں جن میں سے بیشتر کے ہم یا تماشائی ہوتے ہیں یا ان کا محل وقوع۔ یہ ہم پر خارج سے وارد ہوتے ہیں اور ہم انھیں اپنے باہر دیکھتے اور پاتے ہیں۔

اس کے برعکس فکشن داخل کی واردات ہے۔ یہ ایسے بیانیے کا نام ہے جو حقیقت سے ذرا اوپر اٹھا ہوا ہوتا ہے۔ یہ حقیقت کی تصویر ہوتے ہوئے بھی پوری طرح حقیقت نہیں ہوتا۔ فکشن حقیقت میں خیال کی آمیزش سے جنم لیتا ہے۔ یہ حقیقت کو نہیں دکھاتا بلکہ حقیقت کو دیکھنے کے ایک زاویے کو دکھاتا ہے۔ ایک نقطۂ نگاہ، ایک آنکھ کی پتلی بھر منظر، ایک شعاعِ نظر۔ فکشن اگر محض حقیقت کی تصویر ہو تو اسے فکشن نہیں کہا جا سکتا۔ پھر یہ صحافیانہ رپورٹ ہو سکتی ہے، ادب نہیں۔ جو چیز کسی بیانیے کو ادب کے درجے میں داخل کرتی ہے وہ اس ایک نظر کا زاویہ ہے جو کسی منظر کو شوخ اور کسی کو ہلکا کر کے دکھاتا اور یوں اپنے حسبِ منشا تاثر پیدا کرتا ہے۔

ہمارا یعنی قاری کا مسئلہ یہ ہے کہ ہم فکشن کو اس طرح ڈوب کر پڑھتے ہیں کہ یہ بھول ہی

جاتے ہیں کہ فکشن کا خدا ہمارے خدا سے بہت مختلف ہے۔ فکشن کے کردار ہمارے خدا نے نہیں، فکشن کے خدا یعنی مصنف نے ڈھالے ہیں۔ وہ جب دنیا میں آتے ہیں تو اتنے معصوم اور بھولے بھالے نہیں ہوتے جتنے ہم دنیا میں آتے ہوئے تھے۔ نہ وہ اتنے غیر جانبدار اور بے لاگ ہوتے ہیں کہ ان کی کہی ہوئی ہر بات پر ایمان لایا جائے۔ یہ کردار ایک خاص مقصد کے تحت تراشے جاتے ہیں اور ان کی اصلیت یہ ہے کہ کسی ملک کی خفیہ ایجنسی کے کارندوں کی طرح منشائے مصنف کے غلام ہوتے ہیں۔ ان کی ہر چال، کتنی ہی بے ساختہ کیوں نہ لگے، سوچی سمجھی اور پہلے سے طے شدہ ہوتی ہے۔ وہ فطری انداز میں حرکت نہیں کرتے بلکہ اس طرح حرکت کرتے ہیں، جس طرح انھیں تخلیق کرنے والا طے کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر یہ کردار ہمیں چونکا دیتے ہیں۔ ہمیں احساس دلاتے ہیں کہ ان کی غیر متوقع حرکات ایسا امکان تھیں جو ہمارے ذہن کی رسائی سے باہر تھا اور ہم افسانہ نگار کی ایک نئے امکان کو تلاش کر لانے والی جرأت اور دقتِ نظر سے مرعوب و متاثر ہو جاتے ہیں۔

کرداروں کی طرح فکشن کا بیانیہ بھی، خواہ وہ کسی خارجی اور معروضی حقیقت کا چربہ ہی کیوں نہ ہو، اپنی فطری چال نہیں چلتا، بلکہ مصنف کی فکری جہات کے دائرے میں گھومتا ہے۔ اس بیانیے کی نوعیت ایک ایسے پالتو جانور کی سی ہے جو کتنا ہی آزاد کیوں نہ نظر آئے، اس کے گلے میں پڑی زنجیر کا دوسرا سرا اس کے مالک، یعنی خالق کے ہاتھ میں رہتا ہے۔ یہ بیانیہ ایک خاص ذہن میں جنم لیتا ہے اور اس ذہن کے فکری و نظری امکانات کی حد تک محدود ہوتا ہے۔ اگرچہ کہا جاتا ہے کہ بعض اوقات بیانیہ خود مصنف کے ہاتھ سے بھی نکل جاتا ہے اور ایک آزاد اور خود مختار حیثیت حاصل کر لیتا ہے لیکن یہ سمجھنا کہ اس صورت میں وہ مصنف کے کل امکانات کی حد سے بھی باہر نکل سکتا ہے، محلِ نظر ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ سوچا جا سکتا ہے کہ وہ مصنف کے حیطۂ شعور سے باہر نکل کر اس کے تحت الشعور یا لاشعور کے منطقوں میں داخل ہو جاتا ہے اور مصنف یہ محسوس کرتا ہے کہ بیانیہ اس کے اختیاری راستے سے منحرف ہو کر اپنی مرضی کے کسی راستے پر چل نکلا ہے۔ لیکن یہ ممکن نہیں کہ کسی ادبی متن کا بیانیہ کلی طور پر خود مختار ہو جائے اور مصنف کی منشا سے بالکل مختلف یا متضاد صورت اختیار کر لے۔

گویا فکشن دھند میں ڈوبے ہوئے شہر کا منظر ہے۔ جس طرح دھند کی ایک تہہ شہر کے اندر

ہوتے ہوئے بھی شہر سے ذرا اوپر اٹھی ہوئی ہوتی ہے، اسی طرح فکشن میں پیش کردہ حقیقت، اصل حقیقت سے کتنی ہی مشابہ کیوں نہ ہو، اس سے ذرا کم یا ذرا زیادہ ہوتی ہے۔فکشن کا یہ کم و بیش ہی اس کی جان اور اس کے ہونے کا جواز ہے۔

صرف یہی نہیں بلکہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ دیگر تمام فن پاروں کی طرح فکشن بھی، جب ایک بار وجود میں آجاتا ہے تو اس کے بعد بھی کسی ٹھوس حقیقت کا مترادف نہیں بنتا بلکہ قاری کے تخیل، اس کے فہم کی سطح اور رُخ، اس کے مطمحِ نظر کا محتاج رہتا ہے۔ یہ ہر ذہن پر مختلف مقدار میں نزول کرتا ہے۔فکشن کے مفاہیم، یا اس سے کوئی نتیجہ اخذ کرنے کے تمام تر امکانات دراصل اس ذہن کے امکانات تک محدود رہتے ہیں جو فکشن کا مطالعہ کر رہا ہے۔ اس ذہن کی مخصوص ساخت، اس کی ترجیحات، اس کا شعوری رُخ، اس کی لاشعوری کیفیت اور اس کی نظریاتی سمت اس کے فہم متن پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اس سے اخذِ معانی کے عمل کو ایک مخصوص زاویہ عطا کرتے ہیں۔ یوں فکشن کے مفاہیم کی تشکیل ایک عملِ جاری کی صورت نظر آتی ہے۔ یہ معانی وقت، حالات اور انفرادی فکر کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ ہم بجاطور پر کہہ سکتے ہیں کہ فکشن کے معانی متعین یا طے شدہ نہیں ہوتے بلکہ سیال اور لحہ بہ لحہ کروٹیں بدلتے مؤاج سمندر کی مثال ہوتے ہیں، جو کبھی نیلا تو کبھی سبز نظر آتا ہے۔منٹو کے افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہی کی مثال لے لیجیے؛ وارث علوی نے اس افسانے کے متن کی جو تعبیر کی ہے وہ فتح محمد ملک کی تعبیر سے بالکل مختلف اور متضاد ہے۔اس افسانے کی تعبیر وتفہیم کے مختلف زاویوں پر نظر ڈالیں تو صاف نظر آتا ہے کہ تشکیلِ معانی ایک مسلسل عمل ہے۔[۴]

اس لیے ہمیں فکشن کی مدد سے سیاسی تغیرات یا کسی بھی اور حقیقت، تاریخ اور سماج کے کسی بھی پہلو کا کھوج لگاتے ہوئے فکشن کی ماہیت کو نہیں بھولنا چاہیے۔ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ جب ہم فکشن کی سیاسی و سماجی جہات کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد سیاسی و سماجی معروض کی فقط وہ جہات ہیں جنھیں مصنف نے قابل توجہ سمجھا ہے اور انھیں بھی مصنف کے تارِنظر سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔صرف مصنف ہی نہیں، قاری یا نقاد کا فہم متن، نظریہ اور متن کو اپنی مرضی کے معانی عطا کرنے کی شعوری یا لاشعوری کوشش بھی فکشن کا جز بن جاتی ہے۔ یوں ہم فکشن میں سیاسی و سماجی حقائق کے صرف

محدود، مخصوص اور رنگ آلود مناظر ہی دیکھ پاتے ہیں۔

دوسری طرف یہ حقیقت بھی دلچسپ اور قابلِ توجہ ہے کہ یہ رنگین شیشوں سے دکھائی دینے والے مناظر بھی بعض اوقات تاریخ کے مسخ شدہ آئینوں سے زیادہ واضح اور کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔ تاریخ، اگر وہ مکمل طور پر غیر جانب دار ہو اور آزادانہ لکھی جائے ؛ جو حقیقی زندگی میں ایسا سہل الحصول مقصد نہیں، تب بھی کسی عہد کے سیاسی و معاشرتی حالات کا صرف خارجی منظر نامہ پیش کرتی ہے جسے موضوع مطالعہ کے طور پر سمجھا اور پیش کیا جاتا ہے۔ تاریخ نویس کسی سیاسی و سماجی عمل کا محض ناظر یا تجزیہ کار ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فکشن تاریخی معاملات کو ان کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے جو ان سیاسی و معاشرتی حالات سے خود گذرتے ہیں اور انھیں جی کر ان کے زشت و خوب اور سرد و گرم سے آشنا ہوتے ہیں۔ تاریخ نویس مکانی اور زمانی فاصلے سے جن احوال کو پرکھتا ہے، فکشن کے کردار انھیں بیت کر دکھاتے ہیں۔ وہ آگ پر محض ہاتھ نہیں تاپتے، خود آگ سے گذرتے ہیں اور یوں ان جیتے جاگتے انسانوں کے نمائندہ بن جاتے ہیں جو مخصوص سیاسی وسماجی حالات کا تجربہ کرتے یا ان سے متاثر ہوتے ہیں۔

فکشن اسی صورت میں اپنی سیاسی وسماجی معنویت کی انتہا کو پہنچتا ہے۔

لہٰذا یہ نتیجہ اخذ کرنا بجا ہوگا کہ فکشن واقعی کسی عہد یا معاشرے کی سیاسی وسماجی جہات کا احاطہ کرتا ہے لیکن ان جہات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں فکشن کی نوعیت کو ضرور زیرِ غور رکھنا چاہیے ۔فکشن حقیقت کا اشاریہ ضرور ہوسکتا ہے لیکن اسے ہو بہو حقیقت کا ترجمان نہیں سمجھا جا سکتا۔ فکشن بہرحال متخیلہ کی آمیزش سے تشکیل پاتا ہے اس لیے کسی بھی عہد یا واقعے کے منتخب حصوں کو روشن کرتا ہے اور اس کے نتیجے میں کئی ایسی جہات پوشیدہ رہ جاتی ہیں جو شاید پوری حقیقت تک پہنچنے کے لیے اتنی ہی اہم اور ضروری ہوں۔ کسی عہد کی تمام تر سیاسی و سماجی جہات کو یا کسی ایک منتخب واقعے کے تمام پہلوؤں کو محض کسی ایک فکشنی بیانیے کی روشنی میں نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ بعض اوقات فکشن نگار کسی امر کو طنزیہ انداز میں پیش کرتا ہے اور یوں واقعات کی خلافِ حقیقت تصویر سامنے آتی ہے۔کبھی تضاد کے ذریعے کسی واقعے کو اجاگر کرنے کے لیے کسی دوسری حقیقت کو اصل سے

زیادہ ابھارا یا ہلکا کیا جا سکتا ہے۔ کبھی کسی خاص نقطۂ نظر کی ترویج کے لیے ایسے فرضی واقعات گھڑے جا سکتے ہیں جو ممکنہ طور پر کسی صورت حال کی عکاسی کرتے ہوں۔ کبھی اسلوب کی مدد سے مبالغہ آرائی کی صورت پیدا کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح پڑھنے والا بھی اپنے ذہنی تحفظات یا ترجیحات کے تحت فکشنی واقعات کو اپنی مرضی کا رنگ دے سکتا ہے، انھیں کسی ایک ممکنہ جہت تک محدود کر سکتا ہے یا غیر ضروری توسیع دے کر ان کے معانی کے آفاق کی توسیع کر سکتا ہے، ان کی ایسی توجیہ کر سکتا ہے جو فکشن نگار کے لیے بھی ایک نئی دریافت ہو۔

ادبی تنقید کے وظائف میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ زیرِ غور ادب پارے میں معنی کی ایسی تہیں اور سطحیں دریافت کرے جو اس کے معانی کے پھیلاؤ پر منتج ہوں۔ ادب کے مطالعے کے لیے تو یہ تمام سرگرمیاں نہ صرف جائز اور روا ہیں بلکہ اہم سمجھی جاتی ہیں لیکن ان کی بنیاد پر سیاسی و سماجی تاریخ کا تعین کرنا ایک نازک ذمہ داری ہے۔ فکشن کی سیاسی و سماجی جہات مطالعہ کرتے ہوئے ان تمام امور کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے اور اگر فکشن کی بنیاد پر کسی معاشرے کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو حقیقت اور حقیقت کے بیان کے درمیان فرق کو ملحوظ رکھنا ازحد ضروری ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* صدر شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ ڈانا گیوا (Dana Gioia) ایک امریکی شاعر اور ادیب ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون، بعنوان ''Can Poetry Matter'' میں اس موضوع پر تفصیل سے بحث کی ہے کہ امریکا میں شاعر اور شاعری کس طرح اور کیوں معاشرے کے مرکزی دھارے سے ہٹ کر ایک محدود حلقے میں سمٹ گئے ہیں۔ اس مضمون میں انھوں نے شاعروں کو جامعات اور دیگر تدریسی اداروں میں ملنے والی نوکریوں اور ان کے اثرات، نیز اکیڈیمک تنقید کی نظریہ سازی اور اس کے ردعمل پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ مضمون کے مکمل متن کے لیے دیکھیے:

http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/poetry/gioia/gioia.htm (مؤرخہ ۳ فروری، ۲۰۱۷ء)۔

۲۔ ان میں سے چند تازہ کتابیں یہ ہیں:

محمد حمید شاہد، اردو فکشن: نئے مباحث (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)۔

طاہر طیب، لاہور میں اردو افسانے کی روایت (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)۔

یاسمین حمید، نیا اردو افسانہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)۔
روبینہ الماس، اردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)۔
عصمت جمیل، نسائی شعور کی تاریخ: اردو افسانہ اور عورت (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۲ء)۔

۳۔ مثال کے طور پر دیکھیے:

نسیم عباس احمر، اردو افسانے کے نظری مباحث (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء)۔
سلیم آغا قزلباش، جدیداردو افسانے کے رجحانات (کراچی: انجمن اردو پاکستان، ۲۰۱۶ء(۲۰۰۲ء)۔
اعجاز راہی، اردو افسانے میں علامت نگاری (راولپنڈی: ریز پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء)۔
فوزیہ اسلم، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء)۔

۴۔ مفصل مباحث کے لیے دیکھیے:

فتح محمد ملک، سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۵ء)،ص۷۵–۸۷۔

مآخذ

احمر، نسیم عباس۔ اردو افسانے کے نظری مباحث۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء۔

اسلم، فوزیہ۔ اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء۔

الماس، روبینہ۔ اردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

جمیل، عصمت۔ نسائی شعور کی تاریخ: اردو افسانہ اور عورت۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۲ء۔

حمید، یاسمین۔ نیا اردو افسانہ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء۔

راہی، اعجاز۔ اردو افسانے میں علامت نگاری۔ راولپنڈی: ریز پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء۔

شاہد، محمد حمید۔ اردو فکشن: نئے مباحث۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء۔

طیب، طاہر۔ لاہور میں اردو افسانے کی روایت۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۵ء۔

قزلباش، سلیم آغا۔ جدیداردو افسانے کے رجحانات۔ کراچی: انجمن اردو پاکستان، ۲۰۱۶ء(۲۰۰۲ء)۔

ملک، فتح محمد۔ سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۵ء۔

برقی مآخذ

http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/poetry/gioia/gioia.htm (مؤرخہ ۳فروری، ۲۰۱۷ء)۔

محمد سعید *

منٹو کے چند غیر مدوّن خطوط

شخصیت شناسی میں خطوط کا اہم کردار ہوتا ہے۔ تحقیق میں خطوط کو بنیادی ماخذ کی حیثیت حاصل ہے۔ خطوط کی مدد سے مکتوب نگار کی سوانح، شخصیت اور اس کے عصر و معاصرین کے بارے میں بڑی مستند معلومات جمع کی جاسکتی ہیں۔ تحقیقی لحاظ سے وہ خطوط زیادہ راست معلومات کے حامل ہوتے ہیں جو بہترین اور بے تکلف احباب یا گہرے قلبی تعلق کے احباب و اعزہ کو لکھے گئے ہوں۔ لکھنے والا بھی اگر پر پیچ اور تہ دار شخصیت کا حامل نہ ہو تو شخصیت شناسی کی راہ اور بھی ہموار اور آسان ہو جاتی ہے۔ کم از کم جس زمانے تک ابلاغ کے جدید ذرائع میسر نہیں آئے تھے، تب تک کے خطوط کی تحقیقی اہمیت و افادیت آج بھی مسلّم ہے۔ اگرچہ پچھلی صدی میں ادیبوں نے خطوط کے طبع ہو جانے کے خوف یا شوق میں قلم سنبھال کر خط لکھنے شروع کر دیے تھے، جس سے تحقیقی نتائج مختلف ہو سکتے ہیں لیکن پھر بھی خطوط کی تحقیقی اہمیت کم نہیں ہوتی، کچھ نہ کچھ گرہیں ضرور کھلتی رہتی ہیں۔ اُردو خطوط نگاری کی روایت نے ضرورت کے ساتھ ساتھ فنی منزلیں بھی طے کی ہیں اور ادبی سرمائے کو بھی وسعت دی ہے۔

سعادت حسن منٹو (۱۹۱۲ء – ۱۹۵۵ء) اور ان کے بعد کے زمانے تک خطوط نگاری، ادیبوں کی ضرورت، شوق اور بعض صورتوں میں مجبوری رہی ہے۔ اس زمانے تک ہر بڑے ادیب شاعر کا یہ احساس بھی تقریباً پختہ ہو چکا تھا کہ ان کے خطوط ضرور شائع ہو سکتے ہیں۔ اس کے باوجود قلم سنبھال کر

خطوط لکھنے کے ساتھ ساتھ بے تکلف اور کھل کر لکھنے کی مثالیں بھی کثرت سے ہر ادیب شاعر کے ہاں مل جاتی ہیں جو ان کی شخصیت، سوانح اور ادبی نظریات کے کئی در وا کرتی نظر آتی ہیں۔ منٹو جیسا بے مثل حقیقت نگار، جس کی تخلیقی تحریریں بھی تکلف اور تصنع سے پاک ہوتی ہیں، ان کے خطوط پُر تکلف کیسے ہو سکتے ہیں۔ ان کی ذات بھی کھلی کتاب تھی، ان کی تخلیقات میں بھی کوئی ابہام نہیں لہٰذا اُن کے خطوط بھی مبنی بر حقیقت ہیں۔ اس لحاظ سے منٹو اُردو کے اُن چند گنے چنے ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں جن کے خطوط تحقیق کے لیے زیادہ سے زیادہ خام مواد فراہم کرتے ہیں اور انکشاف ذات اور حالات و واقعات کے مستند ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر چہ ابھی تک منٹو کے بہت کم خطوط سامنے آئے ہیں مگر جو طبع ہو چکے ہیں وہ مذکورہ صدر خصوصیت اور انفرادیت کے حامل ضرور ہیں اور انھی کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُن کے تمام خطوط خاص قدر و منزلت کے حامل ہیں۔

منٹو کے اب تک صرف ڈیڑھ سو کے قریب خطوط منظر عام پر آ سکے ہیں۔ سب سے پہلے منٹو کے خطوط کے نام سے ایک مجموعہ ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کے سارے خط احمد ندیم قاسمی (۱۹۱۶ء – ۲۰۰۶ء) کے نام تھے، سوائے پہلے خط کے جو اختر شیرانی کے نام ہے۔ قاسمی صاحب کا مرتب کردہ یہ مجموعہ پہلی بار کتاب نما، لاہور نے ۱۹۶۲ء میں نقوش پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کیا تھا۔ اس کے شروع میں ''مرتب کی طرف سے'' دیباچہ ہے جو صفحہ تین سے آٹھ تک ہے۔ اگلے صفحے پر منٹو کی کیمرے سے لی گئی دو تصویریں اور ان میں سے ایک کا اسکیچ بھی اسی صفحے پر ہے۔ اسی صفحے کی پشت (یعنی اگلے صفحے) پر منٹو کے احمد ندیم قاسمی کے نام مئی ۱۹۳۸ء کے خط کا عکس ہے۔ اس مجموعے کا پہلا خط اختر شیرانی (۱۹۰۵ء – ۱۹۴۸ء) کے نام ہے جو احمد ندیم قاسمی سے تعارف اور رابطے کے لیے تھا۔ آخری خط لاہور سے فروری ۱۹۴۸ء میں لکھا گیا کیونکہ ان دنوں احمد ندیم قاسمی پشاور ریڈیو سے وابستہ تھے۔ منٹو کے خطوط کے اس مجموعے کی خوبصورت کتابت محمد سرور صدیقی نے کی ہے۔ آخری صفحے پر متن کے آخر میں درج ہے: ''تحریر محمد سرور صدیقی خوش نویس''۔ اس مجموعے کے کل صفحات ۲۳۰ ہیں۔ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے خطوط کے بارے میں اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں :

آج سے سات برس پہلے میں نے وعدہ کیا تھا کہ منٹو کے جو خطوط میرے پاس محفوظ

ہیں انھیں کتابی صورت میں محفوظ کردوں گا۔ اس دوران میں مجھے خیال آیا کہ کیوں نہ ایک ایسا مجموعہ مرتب کیا جائے جس میں منٹو کے وہ تمام خطوط جمع ہوں جو اُس نے اپنے دوستوں، عزیزوں اور شناساؤں کو لکھے۔ میں نے اس ضمن میں روزناموں کے مراسلاتی کالموں میں اپیل کی۔ متعدد ادبی رسالوں میں اس اپیل کو دُہرایا۔ منٹو کے دوستوں اور عزیزوں سے ملاقات کی۔ ہندوستان کے احباب کو بھی لکھا مگر مجھے ہر طرف سے حوصلہ شکن جواب ملا۔ کسی کے پاس بھی منٹو کے خطوط محفوظ نہیں تھے اور جن کے پاس تھے اُنھوں نے اس میں میرا ہاتھ بٹانے سے انکار تو نہ کیا مگر ایسے عذر پیش کر دیے جو تہذیب و تکلف کا پردہ ہٹنے سے انکارِ محض بن کر رہ جاتے ہیں۔ اس صورت میں میرے سامنے صرف یہی راہ رہ گئی کہ وہی خطوط مرتب کر دوں جو اس نے ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۷ء تک صرف مجھے لکھے۔[۲]

احمد ندیم قاسمی کے نام منٹو کے خطوط کا یہ مجموعہ دوسری بار نومبر ۱۹۶۶ء میں کتاب نما، راولپنڈی سے شائع ہوا۔ یہ بھی نقوش پریس میں چھپا تھا اس کی کتابت عبدالحق نے کی تھی اور سرورق موجد نے تیار کیا تھا۔ اس دوسری اشاعت کے کوائف میں پہلے ایڈیشن کے بارے میں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ جولائی ۱۹۶۲ء میں چھپا تھا یعنی پہلے ایڈیشن کے کوائف میں صرف سال لکھا تھا جب کہ اس دوسرے ایڈیشن میں پہلی اشاعت کا حوالہ دیتے ہوئے سالِ اشاعت کے ساتھ مہینے کا ذکر بھی کر دیا گیا ہے۔ منٹو کے خطوط کی جمع آوری اور اشاعت کی کوششوں کے بارے میں پہلے ایڈیشن کے دیباچے میں جو معلومات اور جذبات احمد ندیم قاسمی نے درج کیے تھے، اس دوسرے ایڈیشن میں بھی اس حوالے سے وہی صورت حال ہے۔ اس ''طبع دوم'' کے لیے لکھے گئے مختصر دیباچے میں احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں:

> ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منٹو کے خطوط کی دوسری جلد مرتب کرنے کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکے گا۔ میں نے پاکستان و ہند کے قریب قریب ان تمام اصحاب سے رجوع کیا جن کے پاس منٹو کے خطوط کی موجودگی کا امکان تھا مگر کہیں سے ایک خط بھی دستیاب نہ ہو سکا۔ بہرحال میں مایوس نہیں ہوں اور ارادہ ہے کہ کسی موقع پر ہندوستان جا کر منٹو کے دوستوں سے ملوں گا۔ میں یہ مان ہی نہیں سکتا کہ منٹو کی سی محبوب شخصیت کے خطوط کو محفوظ نہ رکھا گیا ہو۔[۳]

طبع دوم کے لیے لکھے گئے دیباچے کی محض یہی چند سطریں ہیں۔ ان سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی، منٹو کے خطوط کی جمع آوری کے لیے کوشاں بھی رہے اور پُر اُمید بھی تھے۔

منٹو کے خطوط کا تیسرا ایڈیشن احمد ندیم قاسمی کی پچھترویں سالگرہ کے موقع پر ۱۹۹۱ء میں پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے شروع میں ''دیباچہ طبع سوم'' کے عنوان سے پہلے ایڈیشن ہی کے دیباچے کو دہرایا گیا ہے، صرف پہلے پیراگراف میں کچھ اضافہ ہے جس سے لگتا ہے کہ یہ اس تیسرے ایڈیشن کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ منٹو کے خطوط کی جمع آوری کے حوالے سے یہاں بھی وہی کیفیت ہے، ملاحظہ کیجیے:

> مجھے سعادت حسن منٹو کے اعلیٰ تخلیقی معیاروں کا علم تھا اور پھر ہمارے درمیان دوستی کے رشتے بھی مضبوط تھے، چنانچہ میں نے ان کے بیشتر خطوط کو محفوظ رکھا۔ منٹو کے انتقال کے بعد میں نے سوچا کہ منٹو آخر کثیر الاحباب ادیب تھا اور اس کے بیشتر احباب کے پاس ان کے خطوط یقیناً محفوظ ہوں گے چنانچہ میں نے پاکستان اور ہندوستان کے قریب قریب ہر اس شخص سے مراسلت کی جس سے منٹو کے مراسم کا مجھے علم تھا۔ میں نے اخباروں میں اعلانات چھپوائے مگر جواب حوصلہ شکن رہا۔ مایوس ہو کر میں نے منٹو کے وہ خطوط تاریخ وار مرتب کر دیے جو اس نے ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۷ء کے دس برس کے دوران مجھے لکھے تھے۔ اس مجموعے کی پہلی اشاعت کے بعد البتہ منٹو کے دو تین خطوط مجھے ضرور دستیاب ہوئے جو منٹو نے شاد امرتسری، اور قتیل شفائی اور قتیل شفائی کے توسط سے مکتبۂ ''شاہراہ'' دہلی کے مالک کو لکھے تھے۔ انھیں ابتدا میں شامل کیا جا رہا ہے۔[۴]

تیسرے ایڈیشن میں محمد طفیل اور ہاجرہ مسرور کے نام بھی ایک ایک خط شامل ہے، لیکن احمد ندیم قاسمی نے اپنے دیباچے میں اس کا ذکر نہیں کیا۔ نیز قتیل شفائی کے نام کا خط اس میں شامل نہیں ہے جیسا کہ احمد ندیم قاسمی نے تحریر کیا ہے۔ گویا منٹو کے انتقال سے لے کر ۱۹۹۱ء تک پورے سینتیس برس کی کوشش کے باوجود احمد ندیم قاسمی اپنے نام آنے والے منٹو کے خطوط کے علاوہ صرف دو چار خط ہی جمع کر سکے۔ قاسمی صاحب کے مندرجہ بالا اقتباسات میں چند باتیں قابلِ غور ہیں۔ منٹو کے خطوط کی

تلاش وجستجو اور جمع آوری کی کوششیں شاید منٹو کی وفات سے لے کر زیادہ سے زیادہ ۱۹۶۶ء تک رہیں۔ ان اقتباسات سے اندازہ نہیں ہوتا کہ اس کے علاوہ یا اس کے بعد بھی انھوں نے کوئی کوشش کی ورنہ منٹو کے احباب تک جس قدر رسائی اور ان سے خطوط نکلوانے میں جس قدر سہولت ان کو ہوسکتی تھی شاید ہی کسی دوسرے کو حاصل تھی۔ منٹو چونکہ بہت بے تکلف لکھنے والے تھے، خطوط میں تو وہ اور بھی کھل کر اظہار کرتے ہوں گے اس لیے ان کے انتقال کے بعد کچھ عرصے تک تو اُن کے مکتوب الیہم یا ان کے ورثا کو ضرور تردد رہا ہوگا کہ منٹو کے خطوط شائع ہوں۔ احمد ندیم قاسمی منٹو کے حلقۂ احباب سے واقف بھی تھے اور ان میں معزز بھی تھے۔ اگر وہ ان ناموں کی نشاندہی کر دیتے تو بہتر تھا جن کے پاس منٹو کے خطوط محفوظ تو تھے لیکن وہ ٹال گئے۔ ممکن ہے بعد میں یہ راہ ہموار ہو جاتی۔

احمد ندیم قاسمی نے اس مجموعے کے تیسرے ایڈیشن کے دیباچے میں پہلی بار یہ اظہار کیا ہے کہ انھوں نے منٹو کے ''بیشتر خطوط کو محفوظ رکھا'' مطلب یہ کہ کچھ محفوظ نہیں بھی رہ سکے۔ اس کی کچھ تفصیل بھی دے دی جاتی تو بہتر تھا۔ جب قاسمی صاحب نے تیسرا ایڈیشن شائع کیا تو اس وقت تک منٹو کے کچھ مزید خطوط متفرق کتب یا رسائل میں شائع ہو چکے تھے۔ یہ تعداد میں کم ہی سہی لیکن انھیں بھی شامل کر لیتے تو بہتر تھا۔

احمد ندیم قاسمی کے نام منٹو کے خطوط پر مشتمل اسی مجموعے کو ایک دوسرے مرتب، اسلم پرویز نے عنوان بدل کر اپنے نام کر لیا ہے۔ یہ مجموعہ آپ کا سعادت حسن منٹو:منٹو کے خطوط کے عنوان سے بلیک ورڈس پبلی کیشنز، بمبئی سے جنوری ۲۰۱۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں بانوے (۹۲) خطوط تو وہی ہیں جو احمد ندیم قاسمی کے مرتبہ منٹو کے خطوط میں شامل ہیں، ان کے علاوہ پندرہ مزید خط بھی ہیں۔ یہ مجموعہ ابھی میری رسائی میں نہیں آ سکا۔ اس کے بارے میں یہ معلومات مکرمی ڈاکٹر شمس الحق عثمانی صاحب نے فراہم کی ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کے نام منٹو کے خطوط کے علاوہ بھی مختلف لوگوں کے نام متفرق کتب اور رسائل میں منٹو کے تقریباً پچاس کے قریب خطوط شائع ہوئے ہیں۔ ان میں اعزہ کے نام سات خطوط کے علاوہ مولانا حامد علی خاں (۱۹۰۱ء – ۱۹۹۵ء) کے نام چودہ خط، غلام حسین مصطفٰی کے نام پانچ، ممتاز

شیریں (۱۹۲۴ء – ۱۹۷۳ء) اور حسن عباس (وفات ۱۹۵۱ء) کے نام تین تین خط، مدیران نقوش، ڈائریکٹر، آفاق اور امروز کے نام دو دو خط اور غلام عباس (۱۹۰۹ء – ۱۹۸۲ء)، نصیر انور، شاہد احمد دہلوی (۱۹۰۶ء – ۱۹۶۶ء)، مجید امجد (۱۹۱۴ء – ۱۹۷۴ء)، مہدی علی صدیقی (۱۹۰۷ء – ۲۰۰۳ء)، سلام مچھلی شہری (۱۹۲۱ء – ۱۹۷۵ء)، شاد امرتسری (۱۹۲۴ء – ۱۹۶۶ء)، ڈاکٹر محمد باقر (۱۹۱۰ء – ۱۹۹۳ء)، مختار الدین احمد آرزو (۱۹۲۴ء – ۲۰۱۰ء) اے بی حلیم، عزیز احمد (۱۹۱۴ء – ۱۹۷۸ء)، عبدالوحید، محمد عبداللہ خاں خویشگی کے نام ایک ایک خط شامل ہے۔ (بعض لوگوں کے سنین فی الوقت میسر نہیں آ سکے۔)

میں جب نوادارتِ منٹو (۲۰۰۹ء) مرتب کر رہا تھا تو منٹو کے غیر مدوّن خطوط بھی جمع کیے تھے اور انھیں نوادارتِ منٹو کا حصہ بنانے کا ارادہ تھا، بعد میں اندازہ ہوا کہ ان خطوط کا متن اور ان کا تعارف و حواشی سو، سوا سو صفحات گھیر رہے ہیں۔ لہٰذا طے کیا کہ انھیں الگ مجموعے کی صورت میں مرتب کیا جائے۔ منٹو کے نام مشاہیر کے غیر مدوّن خطوط کی بھی یہی صورت تھی، وہ بھی اسی قدر جمع ہو گئے تھے اور الگ مجموعے کے متقاضی تھے۔ فلم اور منٹو سے محبت کرنے والے پرویز انجم صاحب سے ایک ملاقات میں میں نے ان ہر دو طرح کے مجموعوں کی ترتیب کا ذکر کیا اور ان کے ماخذ بھی بتائے۔ میں پھر اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں مصروف ہو گیا اور ان خطوط کی ترتیب و تکمیل کو وقت نہ دے سکا۔ اسی دوران ۲۰۱۴ء میں پرویز انجم صاحب کی کتاب منٹو نامہ سنگ میل لاہور سے شائع ہوگئی۔ اس میں منٹو کے متفرق خطوط بھی ہیں اور اُن کے نام مشاہیر کے خطوط بھی ہیں۔ منٹو نامہ کی تحقیق و ترتیب پر بات نہیں کروں گا کہ مرتب کی حوصلہ شکنی نہ ہو۔ منٹو اُن کی محبت ہے اور منٹو کے بارے میں تحقیق اُن کا شوق ہے؛ یہ اُن کا پروفیشن اور میدان ہرگز نہیں اس لیے وہ اس محبت اور شوق میں قارئین کو جو کچھ بھی دے سکیں اسے قابلِ قدر سمجھنا چاہیے۔

زیرِ نظر مضمون میں منٹو کے جو غیر مدوّن خطوط پیش کیے جا رہے ہیں یہ منٹو کے خطوط کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ منٹو سے متعلقہ کسی کتاب میں بھی شامل نہیں ہیں۔ ذیل میں ان خطوط کے بنیادی ماخذ کی تفصیل درج کی جاتی ہے:

۱۔ ''بنام شاہد احمد دہلوی''، مشمولہ ماہنامہ ساقی دہلی (فروری ۱۹۴۳ء): ص ۱۸–۱۹۔

۲۔''بنام محمد عبداللہ خاں خویشگی''، مشمولہ بوستان قلم خطوط کا مجموعہ، حصہ اوّل، مرتب محمد عبداللہ خاں خویشگی (کراچی، جولائی ۱۹۶۲ء)، ص۲۶۔

۳۔''بنام ایڈیٹر امروز''، مشمولہ روزنامہ امروز لاہور (۷ مارچ ۱۹۴۸ء)، ص۲۔

۴۔''بنام مختارالدین احمد آرزوؔ''، مشمولہ علیگ علی گڑھ، خاص نمبر (۱۰ فروری ۱۹۵۷ء)، ص۸۔

۵۔''بنام مدیر آفاق''، مشمولہ روزنامہ آفاق لاہور (۱۷ جولائی ۱۹۵۱ء)، ص۱۵۔

۶۔''بنام مدیر آفاق''، مشمولہ روزنامہ آفاق لاہور (۲۴ جولائی ۱۹۵۱ء)، ص۶۔

۷۔''بنام مدیر ڈائریکٹر''، مشمولہ ماہنامہ ڈائریکٹر لاہور (دسمبر ۱۹۵۲ء)، ص۳۸۔

۸۔''بنام مدیر ڈائریکٹر''، مشمولہ ماہنامہ ڈائریکٹر لاہور (فروری ۱۹۵۳ء)، ص۳۵۔

۹۔''بنام محمد حسن عسکری''، مشمولہ عسکری کے نام نودریافت خطوط، مرتبین محمد حسن مثنیٰ اور محمد حسن رابع (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ص۴۷۔

ان کے علاوہ بنام ایڈیٹر روزنامہ امروز لاہور، ایک خط ایسا بھی ہے جس پر بیک وقت منٹو کا خط ہونے کا گماں بھی ہوتا ہے اور نہیں بھی۔ گویا اس کا انتساب ابھی مشتبہ ہے۔ اس کے تعین کا کوئی قرینہ ابھی ہاتھ نہیں آیا۔ ماہرین منٹو اور قارئین منٹو کی خدمت میں رائے کے لیے ذیل میں یہ خط پیش کیا جاتا ہے:

قبروں کی حفاظت

وہ عورتیں جو مشرقی پنجاب میں رہ گئی ہیں انھیں تو آپ ''اغواہ شدہ'' کہہ لیتے ہیں۔ اُن کی بازیابی کے لیے کوششیں بھی ہو رہی ہیں لیکن ان عورتوں اور مردوں کے متعلق بھی کسی نے سوچا ہے جو وہاں قبرستانوں میں دفن ہیں اور جو زندہ عزیزوں سے کہیں زیادہ ہم لوگوں کو عزیز ہیں۔ جائیداد [کذا] منقولہ اور جائیداد [کذا] غیر منقولہ کے نقل وحمل کے لیے ان دنوں اتنی تگ و دو ہو رہی ہے مگر جذبات کی اس غیر منقولہ مدفون جائیداد [کذا] کے تحفظ کے لیے اب تک کیا کچھ کیا گیا ہے؟

چند بزرگ انسانوں کی قبروں کی حفاظت تو خیر ہم چھوٹے انسانوں کی عقیدت کے زور

پر ہو جائے گی لیکن ان لاکھوں چھوٹے انسانوں کی، اُن چھوٹے چھوٹے مٹی کے ڈھیروں کا کیا ہوگا جن کے ہر ذرّے میں اُن کا گوشت پوست اور لہو منجمد ہے۔

س ح م
لاہور۔۵

یہ خط روز نامہ امروز کے ۱۸ مارچ ۱۹۴۸ء کے شمارے میں ''ایڈیٹر کی ڈاک'' کے تحت شائع ہوا۔'' قبروں کی حفاظت'' اس کا عنوان دیا گیا ہے اور مکتوب نگار کی جگہ ''س ح م لاہور'' چھپا ہے۔ نام کا یہ مخفف بھی واضح طور پر سعادت حسن منٹو کی طرف اشارہ کر رہا ہے اور لکھنے والا لاہور سے ہے۔ منٹو کی ان دنوں امـــروز سے وابستگی بھی تھی۔ خط کی عبارت کے بعض جملے بھی منٹو کے اسلوب کی غمازی کرتے ہیں۔ یہ تو وہ اشارے ہیں جو اسے منٹو کا خط ثابت کرتے ہیں لیکن یہ بھی کہ منٹو نے شاید ہی کبھی اپنے نام کا مخفف استعمال کیا ہو، شروع کی ایک دو تحریروں میں ہی بس ملتا ہے۔ پھر یہ کہ خط میں کوئی ایسی بات نہیں کہ منٹو اصل نام کی بجائے مخفف استعمال کریں وہ تو اس سے سخت تحریریں بھی اپنے نام سے چھپواتے رہے۔ نام کے مخفف کی حد تک یہ خیال بھی گذرتا ہے کہ شاید ایڈیٹر نے ایسے کر دیا ہو۔ خط کے موضوع کو دیکھیں تو منٹو قبروں کی حفاظت کے قائل نہیں بلکہ وہ تو زندہ انسانوں کو اور ان کے مسائل کو موضوع بنانے کو ترجیح دیتے ہیں۔ تقسیم کے بعد اغواہ شدہ عورتیں اخبارات و رسائل کا خاص موضوع رہا۔ منٹو نے اسی پس منظر میں ''محبوس عورتیں'' کے نام سے بھی ایک مضمون لکھا۔ بڑی تلخ اور جذباتی کر دینے والی تحریر ہے جس میں حکومت اور ماہرین نفسیات کو خصوصاً کردار ادا کرنے کے لیے کہا ہے کہ ان عورتوں کے لیے ''اپنی معاشرت میں صحت افزا جگہ پیدا کی جائے'' اسی مضمون میں البتہ ان عورتوں کے لیے اخبارات میں اشتہار بازی پر منٹو معترض بھی ہیں لیکن مندرجہ بالا خط کی طرح ان زندہ عورتوں کی بجائے مُردوں کو اور قبروں کو ترجیح دینے والی بات منٹو کے ہاں نہیں ہے۔ ان حوالوں کو پیش نظر رکھیں تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ زیر بحث خط منٹو کا نہیں ہے۔

زیرِ نظر مضمون میں پیش کیے جانے والے منٹو کے یہ چند غیر مدوّن خطوط کسی نہ کسی حوالے سے اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ شاہد احمد دہلوی نے ساقی (جنوری ۱۹۴۳ء) کے شمارے میں اعلان کیا ہوگا

کہ رسالہ بند کر رہا ہوں اور ساتھ ہی ســاقـی کے اہم قارئین کے نام خطوط لکھ کر بھی اطلاع دی۔ اس کے ردعمل میں ادیبوں کے جو خطوط آئے وہ فروری ۱۹۴۳ء کے شمارے میں شائع ہوئے ان میں سے منٹو کے پُر خلوص خط کو نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ اس خط میں جہاں وہ معیشت کے ٹھیکے داروں اور ذخیرہ اندوزوں کو آڑے ہاتھوں لیتے ہیں وہاں طرح طرح سے شاہد احمد دہلوی کو حوصلہ دیتے ہیں کہ بہر صورت رسالہ جاری رکھنے کی کوشش کریں۔ اس خط سے منٹو کی نظر میں اس زمانے کے ساقی کی اہمیت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ عبداللہ خویشگی کے نام خط سرسری ہے جو اپنے بارے میں بنیادی معلومات پر مبنی ہے۔ اسی خط میں منٹو نے اپنی تصانیف کی بھی نامکمل فہرست دی ہے۔ یہ خط ممتاز شاعر لطیف ساحل صاحب نے فراہم کیا، ان کے شکریے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ ایڈیٹر امـروز کے نام خط سے منٹو کی صحافت نگاری کا پتا چلتا ہے کہ صحافتی تحریروں اور خبروں میں بھی وہ زبان و بیان کی غلطیوں کو برداشت نہیں کرتے۔ مختار الدین احمد آرزو کے نام خط میں منٹو نے خود کو ''نیم علیگی'' کہا ہے اور اپنے علی گڑھ کے زمانے کو یاد کر کے دوماہی اُردو ادب کے تیسرے شمارے کے لیے ان سے کوئی تحریر طلب کی ہے۔ منٹو اور حسن عسکری کی ادارت میں نکلنے والے اس رسالے کے صرف دو ہی شمارے شائع ہوئے تھے۔[۶] اس خط سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا تیسرا شمارہ بھی مرتب ہو رہا تھا۔ اس مطبوعہ خط کی نقل خود آرزو صاحب مرحوم نے عنایت کی تھی۔ ایڈیٹر روزنامہ آفاق اور ماہنامہ ڈائریکٹر کے نام خط بھی اہم ہیں کہ ان سے مصنف، قاری اور ایڈیٹر کے تعلق اور ذمہ داریوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

ان میں سے بعض خطوں پر منٹو نے تاریخ درج کی ہے بعض پر نہیں ہے۔ تاریخ ندارد خطوط کی تاریخ کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح ان خطوط کو زمانی ترتیب کے لحاظ سے پیش کیا جا رہا ہے۔ بعض ضروری حواشی کا اضافہ بھی کر دیا ہے۔ منٹو کے ایسے مزید خطوط کی تلاش بھی جاری ہے۔ اگر احباب ان کی جمع آوری میں مدد فرمائیں تو ممنون ہوں گا۔ شاید اس طرح احمد ندیم قاسمی کی خواہش کی تکمیل کرنے کی بھی کوئی صورت نکل آئے اور منٹو کے سنجیدہ قارئین کی تسکین کا ذریعہ بھی پیدا ہو سکے۔

....

(۱)

بنام شاہد احمد دہلوی

[جنوری ۱۹۴۳ء]۷

جس روز آپ کا خط ملا میں گندم کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ سارا شہر چھان مارا گندم کا ایک دانہ تک دستیاب نہ ہوا۔ کہتے ہیں باوا آدم جنت سے گندم کے دانے کی وجہ سے باہر نکالے گئے تھے۔ اب یہی گندم کے دانے باوا آدم کی اولاد کو اس دنیا سے باہر نکالیں گے۔ دیکھیے واپس جنت میں بھیجے جاتے ہیں یا کوئی نئی دنیا ان کے لیے تعمیر کی جاتی ہے۔ شاہد صاحب میں آپ سے کیا عرض کروں، زندگی بہت ہی کٹھن ہوگئی ہے۔ چاول نہیں ملتے، آٹا نہیں ملتا، دال نہیں ملتی، شکر نہیں ملتی۔ اگر یہی لیل و نہار رہے تو چند دنوں کے بعد کھانے کو گھاس بھی نہیں ملے گی۔ میں یہی سوچ رہا تھا کہ آپ کا خط ملا، جس نے وحشت ناک خبر سنائی کہ اب ساقی بھی نہیں ملے گا۔ یہ ظلم ہے، خدا کی قسم بہت بڑا ظلم ہے۔ آٹا نہیں ملتا تو چاول کھاتا ہوں، چاول نہیں ملتے تو میں بیسن کی روٹیاں پکوا لیتا ہوں، اگر بیسن نہیں ملے گا میں بھوکا رہوں گا۔ پروفیسر بھنسالی جب تریسٹھ دن بھوکا رہ سکتا ہے تو میں بھی کم از کم ایک مہینہ بھوک برداشت کر سکتا ہوں۔ مگر ساقی کا کیا ہوگا۔ ساقی نہیں ملے گا تو کیا میں مست قلندر پڑھوں گا۔ اگر ساقی کی اشاعت بند ہوگئی تو خدارا سوچیے میں اپنے مضامین کہاں چھپواؤں گا، جو مجھے لکھنے کا مرض ہے اور جہاں تک میں جانتا ہوں آپ کو کتابیں اور رسالے چھاپنے کا مرض لاحق ہے۔ پھر اتنی جلدی آپ نے ساقی کی اشاعت ملتوی کرنے کا فیصلہ کیسے کر لیا۔

آپ شاید بھول گئے ہیں، پریشانی میں آدمی خوفناک سے خوفناک حقیقت بھی فراموش کر دیتا ہے۔ شاہد صاحب یہ وقت کی ضرورت ہے جس کے سائے تلے بکری اور شیر ایک ہی گھاٹ پانی پیتے ہیں۔ بکریاں اگر دودھ نہیں دیتیں تو شیروں کے پاس جائیے۔ کاغذ اگر عام مارکیٹ میں نہیں ملتے تو ''کالی مارکیٹ'' میں جائیے۔ تین روپے ریم کے بجائے پچاس روپے ریم دیجیے۔ آپ کو ہزاروں ٹن کاغذ مل جائے گا۔ یہاں بمبئی میں گندم کی ہزاروں بوریاں مل سکتی ہیں، اگر فی بوری پینسٹھ روپے ادا کرنے کی کسی میں ہمت ہو۔ جس قیمت پر بھی کاغذ ملے خریدیے اور ساقی جاری رکھیے۔ میں اگر آپ

کی جگہ ہوتا تو خدا کی قسم چوری کرتا، ڈاکے ڈالتا، بھیک تک مانگ لیتا لیکن ساقی کو بند نہ کرتا۔

شاہد صاحب، خدا کے لیے کچھ کیجیے اور ساقی جاری رکھیے۔ میں آپ کو ایک ترکیب بتاؤں۔ جس قیمت پر بھی کاغذ ملے خریدیے اور ساقی کے ایک پرچے کی قیمت دو روپے کر دیجیے۔ میں آپ کو یقین دلاتا ہوں لوگ بخوشی خریدیں گے۔ پہلا وی پی میرے نام ارسال کیجیے۔ میں دو مہینے شراب نہیں پیوں گا۔

خدا کے لیے کہیں سچ مچ ساقی بند نہ کر دیجیے۔

....

(۲)

بنام محمد عبداللہ خاں خویشگی

۱۷۔ اڈلفی چیمبرز کلیئر روڈ بمبئی ۸۔

جناب من تسلیم!

بحوالہ مکتوب گرامی نگارش ہے کہ میں گیارہ مئی سن اُنیس سو بارہ کو ''سمرالہ'' ضلع ہوشیار پور میں پیدا ہوا۔ جہاں میرے والد صاحب منصفی کے عہدے پر فائز تھے۔ مارشل لا کے آغاز پر ہم لوگ امرتسر آئے۔ چنانچہ یہیں میرا بچپن اور لڑکپن گذرا۔ میری تعلیم صرف انٹرنس تک ہے۔ میں نے تین دفعہ فیل ہو کر یہ امتحان پاس کیا تھا۔ کالج میں کئی دفعہ داخل ہوا، مگر طبیعت میں از حد آوارہ گردی تھی، جس کے باعث ڈگری کا کوئی امتحان پاس نہ کر سکا۔

میری تصانیف کی فہرست مندرجہ ذیل ہے:

۱۔ منٹو کے افسانے

۲۔ دھواں — افسانوں کا دوسرا مجموعہ

۳۔ جنازے — ڈرامائی مضامین کا مجموعہ

۴۔ آؤ — ریڈیائی خاکوں کا مجموعہ

۵۔ منٹو کے ڈرامے — ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ

توجہ فرمائی کا شکریہ۔

نیاز کیش

سعادت حسن منٹو

[مہر ڈاکخانہ ۳۰ اکتوبر ۱۹۴۳ء][8]

....

(۳)

بنام ایڈیٹر امروز لاہور

[۶ مارچ ۱۹۴۸ء][9]

جنابِ من تسلیم!

امــروز کا پہلا، دوسرا اور تیسرا شمارہ دیکھا۔ صاف ستھری اور صحت مند صحیفہ نگاری پر مبارک باد قبول کیجیے۔ خدا کرے کہ آپ اس پاکیزگی کو برقرار رکھ سکیں، جس کو برقرار رکھنا اُردو روزناموں کے لیے عموماً مشکل ہوتا ہے۔

پہلے شمارے میں جو یقیناً بڑی چھان پھٹک کے بعد مرتب کیا گیا ہوگا، چند باتیں ایسی نظر آئیں جو لطیفوں سے کم نہیں مثلاً دوسرے صفحے پر ''قیدِ سخت کی سزا'' کے عنوان کے ماتحت ایک خبر درج ہے جس میں یہ مندرج ہے:

> کہا جاتا ہے کہ گذشتہ ستمبر ۱۹۴۷ء میں ملزموں نے گارڈن ٹاؤن میں ''تھری ہاؤس'' کا تالا توڑا اور گھر کا سارا فرنیچر باہر نکال لیا لیکن عین اس وقت جب کہ وہ مالِ غنیمت کو سڑک پر کھڑے ہوئے ایک ٹرک میں سوار کرا رہے تھے، پولیس نے دھاوا بولا ......

یہ ''مالِ غنیمت'' کو سڑک پر کھڑے ہوئے ٹرک میں ''سوار'' کرانے کی ایک ہی رہی۔

آپ نے بہت اچھا کیا جو ''امروز'' کی پیشانی پر سے اسکرین کی کالک دور کر دی۔ والسلام۔

سعادت حسن منٹو

مال روڈ، لاہور

....

(۴)

بنام مختار الدین احمد آرزو

[ستمبر ۱۹۵۰ء][۱۰]

اُردو اَدب لاہور

آرزؔو صاحب

السلام علیکم۔ آپ پر میرا تھوڑا سا حق ہے علیگی نہیں ہوں لیکن نیم علیگی ضرور ہوں کہ آپ کی یونی ورسٹی میں تین مہینے تعلیم حاصل کر چکا ہوں۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب شاہد لطیف میرے ہم جماعت تھے اور مجاز کے وہاں بہت چرچے تھے اور علی سردار جعفری سر کے بال بڑھائے خبطی سے بنے رہتے۔ یہ خط لکھ رہا ہوں تو وہ زمانہ آنکھوں کے سامنے آ گیا ہے۔ خیر آمدم برسر مطلب، بھائی جان میں یہاں دو ماہی اردو ادب کا مدیر ہوں۔ اس کا تیسرا شمارہ زیرِ ترتیب ہے۔ براہ کرم اس کے لیے اپنے رشحات قلم عنایت فرمایئے مگر ذرا جلدی۔

ایس ایس ایسٹ کو میرا سلام

خاکسار

سعادت حسن منٹو

....

(۵)

بنام مدیر روزنامہ آفاق لاہور

جنابِ مکرم!

تسلیمات! میری افسانہ نویسی ایک بہت بڑی مصیبت ہو گئی ہے۔ مگر کیا کروں سب سے بڑی مصیبت یہ ہے کہ مجھے لکھنا ضرور ہے۔ آفـــاق کے لیے اب ایک نہایت ہی بے ضرر قسم کا مضمون ''پری چہرہ نسیم بانو'' بھیج رہا ہوں۔

غالب مرحوم نے کہا تھا:

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

وہ لوگ جو غالب کی طرح پری چہرہ لوگوں کو نہیں جانتے اُن کے لیے یہ مضمون یقیناً معلومات افروز ہو گا۔

خاکسار سعادت حسن منٹو

۱۱جولائی ۱۹۵۱ء

....

(۲)

بنام مدیر روز نامہ آفاق لاہور

[۲۰ جولائی ۱۹۵۱ء][۱۱]

بخدمت جناب ایڈیٹر صاحب

روز نامہ آفاق

جنابِ مکرم !

تسلیمات! آپ کے آفـــــاق میں ایک صاحب قاضی م بشیر محمود، ادیب فاضل کا خط اپنے مضمون بعنوان ’’ پری چہرہ نسیم بانو‘‘ کے متعلق پڑھا۔ اس میں صاحب مکتوب نے ذیل کے دو سوالات آپ سے کیے ہیں:

۱۔ کیا نسیم بانو منٹو صاحب کی حقیقی بہن ہے ؟

۲۔ کیا منٹو اس کے معاشقے پر روشنی ڈالنے کی قوت اور جسارت رکھتا ہے ؟

یہ سوال چونکہ میری ذات سے متعلق ہیں اس لیے اجازت چاہتا ہوں کہ میں ہی ان کا جواب دوں۔

۱۔ نسیم بانو، میری حقیقی بہن نہیں ہے۔

۲۔ حقیقی بہنوں کے معاشقے ہوتے آئے ہیں — اُن پر روشنی ڈالنے کے لیے قوت اور

جسارت کی نہیں، قلب حقیقی کی ضرورت ہے۔

یا رب درونِ سینہ دل با خبر بدہ

(سعادت حسن منٹو)

....

(۷)

بنام مدیر ڈائریکٹر لاہور

جناب شباب صاحب!

مجھے انتہائی افسوس ہے کہ میرا مضمون ''کے کے'' فلم آرٹ میں چھپ گیا حال آنکہ قتیل شفائی صاحب نے (جن کی معرفت سے) یہ مضمون فلم آرٹ کو بھیجا گیا تھا، مجھ سے یہ فرمایا تھا کہ فلم آرٹ والوں کو اس مضمون کے چند حصّوں پر اعتراض ہے۔ میں نے قتیل شفائی صاحب سے عرض کیا تھا کہ میں اپنے مضمون کے کسی حصے کو حذف کرنے کے لیے تیار نہیں۔ چنانچہ وہ مضمون مجھے قتیل شفائی صاحب نے واپس کر دیا جو میں نے ڈائریکٹر کو دے دیا۔ معذرت کی ضرورت تو پیدا نہیں ہوتی۔ بہر حال میں شرمسار ہوں کہ فلم آرٹ والوں نے مجھ سے اور آپ سے زیادتی کی ہے۔ میں آئندہ محتاط رہوں گا۔

خاکسار

سعادت حسن منٹو

۲۵ اکتوبر ۵۲ء

....

(۸)

بنام مدیر ڈائریکٹر لاہور

شباب صاحب!

السلام علیکم! آپ نے سالنامے کے دو پرچے عنایت فرمائے اس کا بہت بہت شکریہ۔ میں

آپ کو اور چوہدری صاحب کو اس مہنگائی کے زمانے میں اتنا ضخیم وحجیم پرچہ نکالنے پر خود دفتر میں مبارک باد دینے آتا مگر مجبور تھا، کئی دن سے مجھے علالت نے صوفے اور چارپائی کے ساتھ چیپک رکھا ہے۔ سالنامہ ڈائریکٹر صوری اور معنوی اعتبار سے آپ کا شاہکار ہے۔ میں چونکہ بیمار تھا اس لیے لکھنے کا کام بند تھا، اس دوران میں پڑھائی ہوتی رہی چنانچہ میں آپ کا سالنامہ سارے کا سارا نگل گیا۔ مضامین کا انتخاب بہت عمدہ ہے، احمد ندیم قاسمی صاحب، شوکت تھانوی صاحب، مجید لاہوری صاحب، حکیم احمد شجاع صاحب، عشرت رحمانی صاحب کے مضامین بہت پسند آئے۔ نظموں کا حصہ بھی کافی حد تک معیاری ہے۔ میرا خیال ہے کہ کسی دوسرے فلمی پرچے میں اتنے شستہ مضامین کا اجتماع کبھی نہیں ہوا۔ سرورق ماشاء اللہ بہت دیدہ زیب اور خوبصورت ہے۔ اتنا خوبصورت کہ قارئین یقیناً اسے اتار کر فریم کرائیں گے۔ اپنے خصوصی آرٹسٹ مسٹر مصطفیٰ سے میرا سلام کہیے۔

اب کی سارا پرچہ اور وہ بھی اتنا ضخیم، آفسٹ پراسس کے ذریعے سے چھپا ہے یہ بھی ایک کارنامہ ہے۔ میرا تو خیال تھا کہ پاکستان اس ذریعۂ طباعت سے قطعاً ناواقف ہے لیکن آپ کے سالنامے کی طباعت دیکھ کر امید بندھ گئی ہے کہ یہاں یہ فن بہت جلد کافی ترقی کر جائے گا۔ جو بلاک تو آرٹ پیپر پر چھپے ہیں، بہت عمدہ اور واضح ہیں لیکن جو معمولی ٹیکنیکل پیپر پر چھپے ہیں بہت دھندلے ہیں جو نگاہوں کو کھٹکتے ہیں۔ میں آپ کو اور چوہدری فضل حق صاحب کو پھر ہدیۂ مبارک باد پیش کرتا ہوں۔ ہاں وہ نسیم بانو کا خط بہت دلچسپ ہے۔ ان کو اگر آپ خط لکھیں تو میرا جوابی سلام پہنچا دیجیے گا۔

خاکسار

سعادت حسن منٹو

۲۵ دسمبر ۱۹۵۲ء

....

(۹)

بنام محمد حسن عسکری

31-Laxmi Mansion

Hall Road

Lahore

عسکری صاحب السلام علیکم!

میرے متعلق ایک کتاب بعنوان ناخن کا قرض مرتب کی جارہی ہے۔ اس کے لیے آپ کے مضمون کی ضرورت ہے، مجھے یقین ہے کہ آپ بہت جلد روانہ فرما دیں گے۔

آپ میرے افسانوں کے متعلق بہت کچھ لکھ چکے ہیں، اگر آپ اس میں میری شخصیت کو (جیسا بھی آپ سمجھے ہوں) شامل کر دیں اور ایک نئے مضمون کی شکل میں تبدیل کر دیں تو میں ممنون و متشکر ہوں گا۔

آپ کراچی ایسے گئے کہ وہیں کے ہو کے رہ گئے ۔ یہاں آنے کا کب ارادہ ہے؟

مجھے آپ کے مضمون کا بڑی شدت سے انتظار رہے گا۔

صفیہ سلام عرض کرتی ہے ۔

آپ کا شادی کرنے کا کب ارادہ ہے؟

خاکسار

سعادت حسن منٹو

۱۹ مئی ۱۹۵۴ء

....

حواشی و حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ ڈاکٹر علی ثنا بخاری کی مرتب کردہ ''منٹو کتابیات'' انگارے (ملتان) کے منٹو سیمی نار نمبر (دسمبر ۲۰۰۵ء) میں شامل ہے۔ اس کے صفحہ ۱۷۱ پر منٹو کے خطوط کی پہلی اشاعت، کتاب نما، راولپنڈی سے ۱۹۶۶ء میں بتائی گئی ہے جو درست نہیں ہے۔

۲۔ احمد ندیم قاسمی (مرتب)، منٹو کے خطوط (لاہور: کتاب نما، ۱۹۶۲ء)، ص ۳-۴۔

۳۔ احمد ندیم قاسمی (مرتب)، منٹو کے خطوط (راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۶ء)، ص ۷-۸۔

۴۔ احمد ندیم قاسمی (مرتب)، منٹو کے خطوط (لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۱ء)، ص ۷۔

۵۔ س ح م خط بنام ایڈیٹر، روز نامہ امروز لاہور (۱۸ مارچ ۱۹۴۸ء)۔

۶۔ اس رسالے کے بارے میں تفصیلی مطالعے کے لیے راقم کا مضمون ملاحظہ کیجیے: ''منٹو اور حسن عسکری کا اُردو ادب''، مشمولہ سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)، مرتبہ شمشیر حیدر، نوید الحسن (لاہور: شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، ۲۰۰۵ء)، ص ۱۱۷۔۱۵۴۔

۷۔ چونکہ یہ خط رسالہ ساقی کے فروری ۴۳ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ لہٰذا اسے زیادہ سے زیادہ جنوری ۱۹۴۳ء کا ہونا چاہیے۔

۸۔ اس خط پر گویا تاریخ درج نہیں تھی لیکن مرتب بوستان قلم نے ڈاکخانے کی مہر سے اس تاریخ کا تعین خود کیا تھا۔

۹۔ اس خط پر بھی تاریخ درج نہیں۔ اخبار میں اس کا عنوان ''غلطی ہائے مضامین مت پوچھ'' ہے۔ روز نامہ امروز ۴ مارچ ۱۹۴۸ء کو بالترتیب چراغ حسن حسرت، فیض احمد فیض اور محمد سرور کی ادارت میں جاری ہوا۔ منٹو کا یہ خط چوتھے شمارے میں ۷ مارچ ۱۹۴۸ء کو شائع ہوا۔ اس خط میں روز نامہ امروز کے تین شمارے ملنے کا ذکر ہے۔ اس طرح اس خط کو ۶ مارچ کا محررہ ہونا چاہیے۔

۱۰۔ اس خط پر بھی تاریخ درج نہیں ہے۔ یہ ہفت روزہ علیگ علی گڑھ کے ۱۰ فروری ۱۹۵۷ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ ادارے کی طرف سے اس خط کے ساتھ درج ذیل نوٹ درج تھا:

منٹو — ایک ''نیم علیگی''

> ذیل میں منٹو کا ایک خط شائع کیا جا رہا ہے جو اس نے ڈاکٹر مختارالدین آرزو کو غالباً ستمبر ۵۰ء میں ایک مضمون کے تقاضے کے لیے لکھا تھا۔ منٹو — علی گڑھ میں ایس ایس ایسٹ میں رہا تھا۔ بعد میں خرابیِ صحت کی وجہ سے جلد ہی اسے واپس لوٹ جانا پڑا اور وہ نیم علیگی ہی رہ گیا۔ یہ وہ دور تھا جب وہ خود بھی صرف سعادت حسن تھا، منٹو نہ بن پایا تھا۔ اس زمانے میں اردو کے کئی ایک ادیب اور شاعر علی گڑھ میں مقیم تھے منٹو کی زبان سے ان کا تذکرہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ ہم آرزو صاحب کے مشکور ہیں کہ انھوں نے یہ خط اشاعت کے لیے مرحمت فرمایا۔

اردو ادب کا دوسرا شمارہ فروری ۱۹۵۰ء کے بعد شائع ہوا تھا اور اکتوبر ۱۹۵۰ء سے منٹو اردو ادب چھوڑ کر نگارش کی ادارت سنبھال چکے تھے۔ اس لیے اس خط کو زیادہ سے زیادہ ستمبر کا یا اس سے ذرا پہلے کا خیال کیا جا سکتا ہے۔

۱۱۔ روز نامہ آفاق کے ۱۷ جولائی کے شمارے میں نسیم بانو کا خاکہ شائع ہوا تھا۔ قاضی بشیر محمود کا خط ۲۰ جولائی ۱۹۵۱ء کے آفاق میں چھپا تھا۔ اس طرح منٹو کا زیرِ نظر خط جس میں قاضی بشیر محمود کے سوالوں کا جواب ہے، اسی ۲۰ کو یا اس سے اگلے دن ۲۱ جولائی کو لکھا گیا ہوگا جو ۲۴ جولائی کے آفاق میں چھپا۔

مآخذ

روزنامہ آفاق لاہور (۱۷ جولائی ۱۹۵۱ء)۔

روزنامہ آفاق لاہور (۲۰ جولائی ۱۹۵۱ء)۔

روزنامہ آفاق لاہور (۲۴ جولائی ۱۹۵۱ء)۔

روزنامہ امروز لاہور (۷ مارچ ۱۹۴۸ء)۔

روزنامہ امروز لاہور (۱۸ مارچ ۱۹۴۸ء)۔

خویشگی، محمد عبداللہ خاں (مرتب)۔ بوستان قلم خطوط کا مجموعہ۔ حصہ اول ۔کراچی،۱۹۶۲ء۔

ماہنامہ ڈائریکٹر لاہور (دسمبر ۱۹۵۲ء)۔

ماہنامہ ڈائریکٹر لاہور (فروری ۱۹۵۳ء)۔

ماہنامہ ساقی دہلی (فروری ۱۹۴۳ء)۔

سعید، محمد۔ ''منٹو اور حسن عسکری کا اُردو ادب''۔ مشمولہ سعادت حسن منٹو (پچاس برس بعد)۔ مرتبین شمشیر حیدر، نوید الحسن۔
لاہور: شعبۂ اُردو، جی سی یونی ورسٹی، ۲۰۰۵ء۔

ہفت روزہ علیگ علی گڑھ، خاص نمبر (۱۰ فروری ۱۹۵۷ء)۔

قاسمی، احمد ندیم (مرتب)۔ منٹو کے خطوط۔ لاہور: کتاب نما، ۱۹۶۲ء۔

__________۔ منٹو کے خطوط۔ راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۶ء۔

__________۔ منٹو کے خطوط۔ لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۹۱ء۔

مثنیٰ، محمد حسن، محمد حسن رابع (مرتبین)۔ عسکری کے نام نودریافت خطوط۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

عبد القدیر *

مصر کا منٹو

وہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ایک مذہبی گھرانے میں پیدا ہوا۔ اس کی والدہ کو اس کے سسرال میں قدر کی نگاہ سے نہ دیکھا گیا۔ اسے اپنی تعلیمی زندگی میں ایک سے زائد بار ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ وہ ایک نشست میں ایک افسانہ لکھا کرتا تھا۔ اس کا فن عروج و زوال کا شکار رہا۔ اس نے اپنے گھر میں ایک کمرا لکھنے کے لیے مخصوص کررکھا تھا۔ اس نے جنس، جنسی مسائل اورخواتین، خاص طور پر سنیما اور فلمی دنیا سے تعلق رکھنے والی خواتین کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اس نے ان مسائل اور شخصیات کو اپنا موضوع بنایا جنھیں معاشرے میں اچھا نہیں سمجھا جاتا۔ اس پر فحش نگاری کا الزام لگا۔ اس کی تحریروں پر مختلف عدالتوں میں مقدمات چلے۔ اس پر ناقدین نے یہ الزام لگایا کہ وہ فرائڈ کے نظریات کا پیروکار ہے۔

یہ سب باتیں جب کسی ادبی شخصیت کے بارے میں کی جائیں تو ہمارے ذہن میں جو نام ابھرتا ہے وہ اردو کے مایہ ناز ادیب سعادت حسن منٹو کا ہے۔ لیکن میری مراد مشہور مصری ادیب وصحافی احسان عبد القدوس سے ہے جن پر مذکورہ بالا باتیں اسی طرح صادق آتی ہیں جیسے سعادت حسن منٹو پر۔ وہ سعادت حسن منٹو سے کئی حوالوں سے بہت گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ یہ مماثلت ان دونوں کے موضوعات اور فن کے علاوہ ان کی زندگی کے بعض امور میں بھی ہے۔

مثلاً دونوں کا تعلق ان ممالک سے ہے جو تیسری دنیا میں شمار ہوتے ہیں۔ دونوں بیسوی صدی کی دوسری دہائی میں پیدا ہوئے۔ منٹو گیارہ مئی ۱۹۱۲ء کو ہندوستان، جب کہ احسان عبد القدوس اکتیس دسمبر ۱۹۱۹ء کو مصر میں پیدا ہوئے، جب ان دونوں ملکوں کے عوام غیر ملکی سامراجی طاقتوں کی محکومیت کا عذاب سہ رہے تھے۔[۱] احسان عبد القدوس کی والدہ کو فن کی دنیا سے تعلق رکھنے کی بنا پر اس کے سسرال میں قدر کی نگاہ سے نہ دیکھا گیا۔[۲] اسی وجہ سے فلمی دنیا سے تعلق رکھنے والی خواتین احسان کے اکثر افسانوں کی مرکزی کردار رہیں۔

اسی طرح منٹو کی والدہ منٹو کے والد کی دوسری بیوی تھیں جب کہ ان کی پہلی بیوی زندہ تھیں۔[۳] نیز منٹو کی والدہ خاندان کے باہر سے تھیں جب کہ منٹو کے خاندانی رسوم و رواج کے مطابق شادیاں خاندان میں ہی کی جاتی تھیں۔ ایک اور رائے کے مطابق منٹو کی والدہ کا پہلا نکاح اُس خاندان میں ہوا تھا، گانا بجانا اور ناچنا جن کا پیشہ تھا۔ اس وجہ سے منٹوکی والدہ کو سسرال میں وہ احترام نہ دیا گیا جس کی وہ حقدار تھیں۔[۴] منٹو کی زیادہ تر کہانیاں اس پیشے سے تعلق رکھنے والی خواتین کی خوبیوں اور ان کے مسائل کے گرد گھومتی ہیں۔

دونوں ادیبوں کو زندگی کی ابتدا میں ناکامیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ احسان کئی بار سکول میں اور ایک سال لا کالج میں ناکام ہوا۔[۵] منٹو میٹرک کے امتحان میں تین بار ناکام ہوا۔ پھر ایم اے او کالج امرتسر میں تعلیم حاصل کرنے میں ناکام رہا۔[۶] دونوں نے ملتے جلتے حالات میں پرورش پائی۔ احسان کی والدہ انتہائی سخت مزاج خاتون تھیں جب کہ والد نرم مزاج تھے۔[۷] اسی طرح منٹو کی والدہ نرم مزاج اور والد سخت طبیعت کے مالک تھے۔[۸] احسان کی شادی میں اس کی والدہ شریک نہ ہوئی[۹] جب کہ منٹو کی بہن کو اس کے خاوند نے منٹو کی شادی میں شرکت کی اجازت نہ دی۔[۱۰] دونوں نے جب لکھنے کی ابتدا کی تو اُنھیں ان کے والدین نے سختی سے روک دیا۔[۱۱] اسی طرح دونوں نے بچپن میں ڈرامے کے میدان میں قدم رکھنا چاہا لیکن اُنھیں والدین کی جانب سے شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔[۱۲] منٹو کے والد نے تو غصے میں آ کر اس کے تمام آلات تمثیل توڑ ڈالے۔[۱۳] دونوں اپنی پہلی محبت میں ناکام ہوئے۔ منٹو کو کشمیر میں قیام کے دوران میں ایک لڑکی سے محبت ہو گئی تھی جو اس کی اپنی رائے میں ناپختہ محبت تھی لیکن

وہ عمر بھر اس محبت کو بھلا نہ سکا۔[۱۴] اسی طرح احسان کو جب کہ وہ چودہ برس کا تھا، ایک لڑکی سے محبت ہو گئی تھی۔ وہ اس کا بس اسٹاپ پر انتظار کرتا۔ اسے اس کے اسکول تک چھوڑ کر آتا لیکن اس لڑکی کی شادی کسی اور سے ہو گئی۔[۱۵] دونوں نے ابتدا میں اپنے والدین کے خوف سے قلمی نام سے لکھا۔[۱۶] دونوں ادیبوں نے اپنے اپنے گھر میں ادبی سرگرمیوں کے لیے کمرا مخصوص کر رکھا تھا۔ احسان نے اپنے اس کمرے کو ''صومعہ''[۱۷] جب کہ منٹو نے اسے ''دار الاحمر'' کا نام دے رکھا تھا۔[۱۸]

سعادت حسن منٹو اور احسان عبد القدوس کے سوانحی حالات اس حوالے سے بھی مشابہ ہیں کہ ان کی زندگی میں ادیبوں اور ناقدین نے اپنی ذاتی اور سیاسی مصلحتوں کی بنا پر ان کا مقاطعہ کیے رکھا۔ مثلاً احسان عبد القدوس کہتا ہے:

> سیاسی لوگ کہتے ہیں کہ میرا تعلق ادب سے ہے اور ادب سے تعلق رکھنے والے مجھے سیاسی شمار کرتے ہیں ...... تو گویا دونوں مجھے اپنانے اور میری ذمہ داری اٹھانے سے انکاری ہیں۔[۱۹]

منٹو کا کہنا ہے:

> پہلے ترقی پسند میری تحریروں کو اُچھالتے تھے اور فخر کرتے تھے کہ منٹو ہم میں سے ہے۔ اب یہ کہتے ہیں کہ منٹو ہم میں سے نہیں ہے۔ مجھے نہ ان کی پہلی بات پر یقین تھا، نہ موجودہ پر ہے۔ پہلے ترقی پسند کہتے تھے کہ منٹو ہم میں سے ہے۔ میں کہتا تھا ٹھیک ہے۔ اب مجھے حلقۂ ارباب ذوق والوں نے اپنا ممبر بنا لیا ہے۔ میں کہتا ہوں ٹھیک ہے۔ مجھ سے کوئی پوچھے کہ منٹو تم کس جماعت میں سے ہو تو میں عرض کروں گا کہ میں اکیلا ہوں، ہر معاملے میں اکیلا ہوں۔[۲۰]

منٹو کی طرح احسان بھی اپنے معاملات میں کسی کی دخل اندازی کا شدید مخالف تھا۔ وہ ریڈیو پر مصری صدر جمال عبد الناصر (۱۹۱۸ء–۱۹۷۰ء) کی فرمائش پر ایک پروگرام تصبحوا علی خیر وتصبحوا علي حب (آپ کی صبح خیر اور محبت والی ہو) نشر کرتا تھا لیکن جب اس کے مخالفین نے اس پروگرام میں دخل اندازی کی اور بعض الفاظ کو احسان کی مرضی کے خلاف تبدیل کرنا چاہا تو احسان نے ریڈیو چھوڑ دیا۔ اسی طرح ۱۹۶۶ء میں احسان نے صحافت کو اس لیے خیر باد کہہ دیا کہ اخبار کے مالک

نے اس کے کالم میں چند الفاظ حذف کر دیے تھے۔[۲۱]

منٹو کے بارے میں ہم سب کے علم میں ہے کہ اس نے دہلی ریڈیو کی نوکری صرف اس بنا پر چھوڑ دی تھی کہ اپندر ناتھ اشک (۱۹۱۰ء – ۱۹۹۶ء) کے ایما پر اس کے ڈرامے میں تبدیلی کی گئی تھی۔[۲۲]

یہ اور اس طرح کے دوسرے مماثلتی پہلو ہمارے اس مقالے کا موضوع ہیں۔ لیکن اس پر تفصیلی بحث سے پہلے مناسب ہے کہ ہم احسان عبد القدوس کے حالات زندگی پر اختصار کے ساتھ گفتگو کر لیں۔

احسان عبد القدوس ۱۹۱۹ء میں قاہرہ میں ایک دینی گھرانے میں پیدا ہوا۔ اس کے والد محمد عبد القدوس پیشے کے اعتبار سے ایک انجینئر تھے، انھیں فن کی دنیا بڑی عزیز تھی۔ محمد عبد القدوس نے گھر والوں کی مخالفت کے باوجود بعض مصری ڈراموں میں حصہ لیا جہاں ان کی ملاقات اپنے زمانے کی مشہور اداکارہ فاطمہ الیوسف سے ہوئی۔ دونوں نے بہت جلد ایک ہونے کا فیصلہ کر لیا اور محمد عبد القدوس نے گھر والوں کی مخالفت کے باوجود فاطمہ سے شادی کر لی۔[۲۳] بدقسمتی سے دونوں کے اندازِ فکر میں شدید اختلاف کی بنا پر یہ شادی زیادہ عرصے نہ چل سکی اور احسان عبد القدوس ابھی رحمِ مادر میں ہی تھا کہ اس کے والدین میں علاحدگی ہو گئی۔[۲۴]

احسان کے پیدا ہوتے ہی اس کے دادا احمد رضوان نے اسے اپنی تحویل میں لے لیا تا کہ احسان کی تربیت دینی ماحول میں ہو سکے۔ یوں احسان عبد القدوس نے اپنی پھوپھی نعمات ہانم کے ہاں پرورش پائی۔[۲۵] چار سال کی عمر میں اسے ایک دینی مدرسے میں داخل کیا گیا۔ ایک سال بعد اسے براموني پرائمری اسکول میں داخل کرایا گیا۔ اگلے سال اسے وہاں سے اٹھوا کر سلح دار پرائمری اسکول میں داخلہ دلایا گیا۔ اس سے اگلے سال اسے نیل پرائمری اسکول میں بھجوایا گیا لیکن ایک اسکول سے دوسرے اسکول میں منتقلی احسان کے لیے تعلیمی حوالے سے نقصان کا سبب بنی۔

اگلے سال جب احسان کو خلیل آغا پرائمری اسکول میں بھیجا گیا تو اساتذہ نے اسے پڑھائی میں بہت کمزور پایا۔ اگرچہ وہ تیسری جماعت کا طالب علم تھا لیکن فیصلہ کیا گیا کہ اسے دوبارہ سال اول

میں بھجوایا جائے۔ یوں احسان نے دوبارہ صفر سے ابتدا کی۔[۲۶]

ابتدائی تعلیم کے بعد احسان کو فؤاد الاول ہائی سکول میں داخل کیا گیا۔ یہاں سے تکمیلِ تعلیم کے بعد اس نے لا کالج سے ۱۹۴۲ء میں لا کی سند حاصل کی۔[۲۷]

قانون کی ڈگری حاصل کر لینے کے بعد احسان عبد القدوس نے بطور وکیل عملی زندگی کی ابتدا کی لیکن اسے جلد ہی اس میدان میں اپنی ناکامی کا احساس ہوگیا، چنانچہ وہ اس پیشے کو چھوڑ کر ادب اور صحافت کی دنیا سے وابستہ ہوگیا۔[۲۸]

ابھی احسان چودہ برس کا تھا کہ اسے اپنی پھوپھی زاد بہن کی سہیلی سے جو اس کی پڑوسن بھی تھی، محبت ہوگئی۔ لیکن یہ محبت زیادہ دیر نہ چل سکی اور اس لڑکی کی شادی کسی اور سے ہوگئی۔ دوسری بار وہ عشق میں تب گرفتار ہوا جب لا کالج کے آخری سال میں تھا۔ لڑکی کے والدین نے احسان کو رشتہ دینے سے اس لیے انکار کر دیا کہ وہ اداکاروں کی اولاد سے ہے۔ احسان کی والدہ نے بھی شدید مخالفت کی لیکن احسان کے والد کی بھرپور حمایت کی بنا پر یہ محبت شادی پر منتج ہوئی اور لولا اس کی شریک حیات بنی۔[۲۹]

صحافت کی دنیا احسان کو بہت راس آئی۔ اس کی صحافتی زندگی کی ابتدا بطور نامہ نگار کے ہوئی۔ ترقی کرتے کرتے وہ بعد میں مدیر، مدیر اعلیٰ، اخبار کا مالک اور آخر میں تمام مصری ادارے قومیائے جانے کے بعد ایک سے زائد اخبارات کی مجلسِ ادارت کا سربراہ رہا۔

عرب دنیا میں وہ ایک بہت بڑے صحافی کے طور پر مشہور ہوا۔ اس کے قلم سے سیکڑوں، بلکہ ہزاروں کی تعداد میں سیاسی، معاشرتی اور ادبی مضامین شائع ہوئے۔[۳۰]

احسان نے بطور صحافی مختلف مجلّات اور روزناموں میں لکھا۔ ان میں آخر ساعة، الهلال، صحف الزمان، المصری، الاثنین، الزمان اور روز الیوسف وغیرہ شامل ہیں۔ اسی طرح اس نے سنیما کے لیے بھی لکھا۔ اس کی بہت سی کہانیوں پر فلمیں بنیں جن میں الوسادة الخالية (خالی سرہانا)، لا انام (میں نہیں سوتی)، الطريق المسدود (بند راستا)، أنا حرة (میں آزاد ہوں)، في بيتنا رجل (ہمارے گھر میں ایک آدمی ہے) اور البنات والصيف (لڑکیاں اور موسم گرما) شامل ہیں۔

۱۹۴۵ء میں، جب احسان ابھی پچیس سال کا تھا، اُس نے روز الیـــــوسف میں مصر میں انگلستان کے سفیر لارڈ کیلرن کے خلاف ایک مضمون بعنوان ''اس شخص کو لازماً چلے جانا چاہیے'' لکھا جس کے سبب اسے جیل کی ہوا کھانی پڑی۔ جب جیل سے رہا ہوکر آیا تو اس کی والدہ نے ایک بڑی تقریب کا اہتمام کیا اور وہیں روز الیوسف کی ادارتِ اعلیٰ اس کے سپرد کردی۔[۳۱] ۱۹۴۵ء سے ۱۹۶۶ء تک یہ روز الیوسف کا مدیرِاعلیٰ رہا۔ اس عرصے میں اس پر کئی بار قاتلانہ حملے ہوئے اوراُسے جیل بھی جانا پڑا۔ ۱۹۵۴ء سے اس نے سیاست کی نسبت ادب کو زیادہ وقت دینا شروع کیا۔[۳۲]

۱۹۶۶ء میں اسے اخبـــار الیـوم کا مدیرِاعلیٰ اور ۱۹۷۱ء میں اخبار کی مجلس ادارت و انتظام کا سربراہ بنادیا گیا۔ ۱۹۷۴ء تک وہ اس اخبار میں اسی حیثیت سے کام کرتا رہا۔[۳۳]

۱۹۷۴ء سے اس نے مشہور مصری اخبار الاهـرام میں اعزازی کالم نگار کے طور پر لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۷۵ء میں اسے الاهـــرام کی مجلس ادارت کا سربراہ بنادیا گیا، لیکن ایک سال بعد ہی اسے ایک سیاسی کالم کی بنا پر انور سادات (۱۹۱۸ء – ۱۹۸۱ء) نے معزول کردیا، جس کے بعد سے اس نے مصری اخبارات چھوڑ کر سعودی عرب کے اخبار الشرق الأوسط میں لکھنا شروع کردیا۔[۳۴]

۱۹۸۷ء میں احسان دماغی بیماری کے سبب کومے میں چلا گیا۔ تشخیص کے بعد پتا چلا کہ اس کے دماغ میں پیدائشی طور پر نقص تھا۔ وہ جلد ٹھیک ہوگیا لیکن کچھ ماہ بعد پھر کومے میں چلا گیا۔ ۱۹۸۸ء میں احسان الاهرام میں اپنے دفتر میں بیٹھا تھا جب اس پر دوبارہ یہی دورہ پڑا جس کا اس کی زبان، بازو اور ٹانگ پر اثر ہوا۔ احسان ہسپتال میں ڈیڑھ ماہ رہا۔ مئی ۱۹۸۹ء میں وہ علاج کی خاطر امریکا گیا جہاں آٹھ گھنٹے تک اس کے دماغ کا آپریشن ہوا۔ آپریشن کے بعد اگست ۱۹۸۹ء میں وہ قاہرہ واپس آ گیا۔ اسی سال ۳۱ دسمبر کو وہ دوبارہ کومے میں چلا گیا اور ۱۱ جنوری ۱۹۹۰ء بروز جمعرات اپنے خالقِ حقیقی سے جا ملا۔[۳۵]

احسان کے سیاسی مضامین، ناول اور افسانوں کے مجموعے سیکڑوں کی تعداد میں شائع ہوئے۔ افسانوی مجموعوں میں بـائـع الحـب (محبت بیچنے والا)، صـانـع الحـب (محبت بنانے والا)، النظارہ السوداء (کالی عینک)، أین عمری (میری عمر کہاں ہے؟)، الوسادة الخالية (خالی سرہانا)،

عقلی وقلبی (میری عقل اور میرا دل)، منتھی الحب (محبت کی انتہا)، البنات والصیف (لڑکیاں اور موسم گرما)، زوجة احمد (احمد کی زوجہ)، شفتاہ (اس کے ہونٹ)، بئر الحرمان (محرومی کا کنواں)، لا، لیس جسدك (نہیں، تیرا جسم نہیں)، بنت السلطان (بادشاہ کی بیٹی)، سیدة فی خدمتك (خاتون، آپ کی خدمت میں)، النساء لھن أسنان بیضاء (سفید دانتوں والیاں)، دمی ودموعی وابتسامتی (میرا خون، میرے آنسو اور میری مسکان)، لا استطیع ان افکر وانا ارقص (میں رقص کرتے ہوئے سوچ نہیں سکتی)، الھزیمة کان اسمھا فاطمة (شکست، جس کا نام تھا فاطمہ)، العذراء والشعر الأبیض (کنواری لڑکی اور سفید بال)، الراقصة والسیاسی (رقاصہ اور سیاست دان)، زوجات ضائعات (گم شدہ بیویاں)، وتاھت بعد العمر الطویل (طویل عمر کے بعد کھوگئی)، کانت صعبة ومغرورة (وہ مشکل پسند اور مغرور تھی)، فوق الحلال والحرام (حلال وحرام سے اوپر) اور لمن اترك کل ھذا (میں یہ سب کچھ کس کے لیے چھوڑوں) شامل ہیں۔

احسان نے دس برس کی عمر میں لکھنا شروع کر دیا تھا۔ ابھی وہ گیارہ سال کا تھا جب اس نے اپنا پہلا افسانہ بعنوان ''اللص والظریف'' (چور اور نکتہ سنج) تحریر کیا جسے گھر کے سب بچوں نے تمثیل کی صورت میں پیش کیا۔ اس کی والدہ فن کی دنیا چھوڑ کر صحافت کے شعبے میں جا چکی تھی اور روز الیوسف کے نام سے ایک پرچہ نکالتی تھی۔ اُسے جب اس بات کا پتا چلا تو وہ سخت ناراض ہوئی۔ اس کی خواہش تھی کہ اس کا بیٹا بھی صحافت کی دنیا میں قدم رکھے۔[۳۶] بعد ازاں اس نے احسان عبد القدوس کو ذمہ داری سونپی کہ وہ اپنے سکول کی عام اور کھیلوں سے متعلق خبریں اس کے پرچے کو ارسال کیا کرے۔ یوں چودہ برس کی عمر سے اس نے اخبار میں لکھنا شروع کر دیا۔[۳۷]

منٹو کی طرح احسان عبد القدوس نے اپنے افسانوں میں سیاسی اور معاشرتی مسائل کو موضوع بنایا۔ اس نے معاشرے کی ان شخصیات اور مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جنھیں اس سے پہلے شجر ممنوع سمجھا جاتا تھا۔ احسان کی افسانوی نثر کے موضوعات میں غربت، افلاس اور اس کی وجہ سے پیدا ہونے والے مختلف معاشرتی مسائل، طبقاتی تقسیم، مذہب، ملاوٹ، محبت، شک، معاشرے کی بالیدہ رسوم و رواج، طوائف، خیراتی ادارے، فلمی دنیا سے وابستہ لوگ، بے روزگاری، سیاست، شادی، شراب و

شباب، تعلیم، حب الوطنی، نوجوانوں کے مسائل، گھریلو ملازمین، مزدوروں کے مسائل، جنگ اور ہجرت وغیرہ نمایاں ہیں۔

ان سب میں ایک موضوع جو احسان کے اکثر افسانوں میں بہت نمایاں ہے، وہ جنس ہے۔ منٹو کی طرح احسان کے افسانوں کے اکثر کردار جنسی اور نفسیاتی مسائل و امراض کا شکار ہیں۔ احسان اپنے آپ کو نفسیاتی معالج شمار کرتا ہے۔ وہ فرائڈ کی مانند نفسیاتی امراض کا بڑا سبب جنس قرار دیتا ہے۔ اسی لیے اس کے اکثر افسانوں پر جنسی موضوعات کا غلبہ ہے۔[۳۸]

جنس، اس سے متعلقہ مسائل اور طوائف اس کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ منٹو کی طرح اس نے اپنے افسانوں میں یہ بات بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ خواتین کے اکثر مسائل کا سبب معاشرے کی فرسودہ رسوم و رواج اور وہ مرد ہیں جو اپنے مقاصد کے حصول کی خاطر عورت کو ایک وسیلے اور زینے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یہ مرد ذات ہی ہے جو اسے طوائف بننے پر مجبور کرتی ہے۔ احسان کے افسانے ''دمی ودموعی وابتسامتی'' (میرا خون، میرے آنسو اور میری مسکان) کی مرکزی کردار ناہید کی شادی سلیم سے ہوتی ہے جو اسے ایک رات اپنے چچا کے پاس مالِ غنیمت کے طور پر چھوڑ جاتا ہے۔ وہ اس سے طلاق لے کر ممدوح نامی آدمی سے شادی کرتی ہے جو اپنے افسر کو راضی کرنے کی خاطر اپنی بیوی اس کے ہاں بھجوا دیتا ہے۔[۳۹]

منٹو کی طرح احسان نے اکثر اوقات غربت کو جنس کے ساتھ جوڑا ہے۔ عورت اپنا پیٹ پالنے کی خاطر اپنا جسم بیچنے پر مجبور ہے۔ مثلاً اُس کے افسانے ''مدرید باللون الأحمر'' (میڈرڈ سرخ رنگ میں) کی مرکزی کردار بیتینا کو صلاح کی محبت میں اور ساری زندگی ساتھ نبھانے کے وعدوں میں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کی تو بس یہی خواہش ہے کہ صلاح کسی طور اس کے ساتھ رات گذارے اور اسے اس کی اجرت دے دے تاکہ وہ اپنا پیٹ بھر سکے اور زندگی کا پہیا کچھ دن اور چل سکے۔[۴۰]

بسا اوقات خاوند سے انتقام بھی جنسی بے راہ روی کا سبب بنتا ہے۔ اس کے افسانے ''البحث عن الخيانة'' (خیانت کی تلاش) کی عورت کا خاوند اس کے ساتھ بے وفائی کر رہا ہے اور اس میں دلچسپی نہیں لے رہا، وہ اسے سبق سکھانے کی خاطر اپنے عاشق ڈھونڈتی ہے تاکہ اس کے خاوند کو پتا

چل سکے کہ وہ بھی خوبصورت ہے اور اس پر بھی لوگ مرتے ہیں۔[۴۱]

اسی طرح ''أرجوك أعطني هذا الدواء'' (مہربانی فرما کر مجھے یہ دوا دیجیے) میں خاوند خواتین کا رسیا ہے جس کا اس کی بیوی کو علم ہے لیکن وہ کڑھنے کے سوا کچھ نہیں کرسکتی۔ اسی سبب وہ مختلف نفسیاتی امراض کا شکار ہو جاتی ہے اور مختلف طبیبوں سے علاج کراتی ہے۔ آخر میں ایک نفسیاتی معالج کے پاس پہنچتی ہے جو یہ علاج تجویز کرتا ہے کہ وہ بھی وہی کچھ کرے جو اس کا خاوند کر رہا ہے اور آخر کار معالج خود اپنی خدمات اس کام کے لیے پیش کر دیتا ہے۔[۴۲]

منٹو کی طرح احسان کے افسانوں کا ایک اور نمایاں موضوع شراب نوشی ہے جو اکثر جنس کے ساتھ جڑا ہوا ہوتا ہے۔ بقول سہیلہ زین العابدین:

> احسان کا شاید ہی کوئی قصہ شراب کے ذکر سے خالی ہو، احسان کے قصوں کو پڑھتے ہوئے یوں لگتا ہے جیسے شراب نوشی اس زمانے میں مصر میں عام تھی اور ہر گھر میں شراب کا دور دورہ تھا، اور مصری عوام مختلف معاشرتی طبقات، عمروں اور ثقافتوں سے تعلق کے باوجود شراب نوشی کے رسیا تھے۔[۴۳]

منٹو ہی کی طرح احسان نے بھی اپنے افسانوں میں جنس سے متعلقہ مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' کے مرکزی کردار کی طرح احسان کے افسانے ''بنت السلطان'' (بادشاہ کی بیٹی) کا مرکزی کردار جب بادشاہ کی بیٹی سے تنہائی میں ملتا ہے تو اپنی پوری کوشش کے باوجود جنسی طاقت اس خوف کی بنا پر کھو دیتا ہے کہ وہ ایک بادشاہ کی بیٹی کے سامنے ہے۔[۴۴]

خود اعتمادی میں کمی بھی انسان کی ذات میں بہت سے مسائل کا سبب بنتی ہے۔ اس مسئلے کو اجاگر کرنے کے لیے دونوں نے اپنے اپنے افسانے کا ایک سا پلاٹ رکھا ہے۔ مثلاً احسان کے ایک افسانے ''شيء غير الحب'' (کچھ محبت کے علاوہ) کا مرکزی کردار ایک دیہاتی لڑکا ہے جو یونی ورسٹی میں تعلیم حاصل کرنے کے لیے شہر آیا ہے۔ اسے زندگی میں پہلی بار مخلوط تعلیم کا تجربہ حاصل ہو رہا ہے۔ اس کی بڑی خواہش ہے کہ وہ کسی لڑکی کے ساتھ بیٹھے، اس سے دوستی کرے لیکن دل میں اس شدید خواہش کے باوجود خود اعتمادی کی کمی اور اس ڈر سے کہ دوسرے لڑکے اس کا مذاق اُڑائیں گے، وہ اپنی خواہش کی تکمیل سے قاصر ہے۔[۴۵]

منٹو نے بھی خود اعتمادی میں کمی کو اپنے افسانے ''ڈرپوک'' کا موضوع بنایا ہے۔ اس افسانے میں ایک نوجوان اپنے خاندان کی کسی لڑکی سے محبت کرنا چاہتا ہے لیکن رشتہ داروں کی نظروں اور ان کی باتوں کے خوف سے اپنے ارادے کو عملی جامہ نہیں پہنا پاتا۔ اسی طرح وہ ایک رات طوائفوں کے محلے میں چلا جاتا ہے لیکن اندرونی خوف اور اس ڈر سے کہ لوگ کیا کہیں گے، وہ کوٹھے پر نہیں جا پاتا اور گھر واپس آجاتا ہے۔[۴۶]

دونوں لکھاریوں نے امیروں یا معاشرے کی اشرافیہ میں موجود خرابیوں کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ منٹو کے مسٹر معین الدین کی بیوی ایک دوسرے آدمی احسن سے شادی کی خاطر اُس سے طلاق مانگتی ہے۔ مسٹر معین الدین کا تعلق معاشرے کے اعلیٰ طبقے سے ہے اور احسن بھی اسی اشرافیہ ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ معین اسے طلاق دینے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ اس کی بیوی کا اس سے طلاق لے کر احسن سے شادی کرنا اس کے لیے اپنے طبقے میں ذلت اور بے عزتی کا سبب ہے۔ البتہ اسے اس پر کوئی اعتراض نہیں کہ اس کی بیوی احسن کے گھر جا کر رات بلکہ راتیں گذار آئے۔[۴۷]

یہی حال احسان عبد القدوس کے افسانے ''جريمة و لاعةالسجائر'' (سگریٹ جلانے والی کا جرم) کے مرکزی کردار عبد السلام کا ہے، جسے اپنی بیوی کو عزمی کی بانہوں میں قابل اعتراض حالت میں دیکھ کر کوئی عار یا شرم محسوس نہیں ہوتی، کیونکہ وہ عزمی کے ساتھ ایک بہت بڑا کاروباری سودا طے کرنے والا ہے۔[۴۸]

دونوں نے ان لوگوں کو موضوع بنایا ہے جو مذہب کو اپنے ذاتی فائدوں کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ وہ معصوم لوگوں کو مذہب کے نام پر لوٹتے ہیں۔ منٹو کے 'بابو گوپی ناتھ' کو طوائف کے کوٹھے اور شیخ کی کٹیا میں رہنا پسند ہے، کیونکہ ''ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اُس کے لیے ان سے اچھا مقام اور کیا ہو سکتا ہے۔''[۴۹]

اس موضوع پر منٹو اور احسان کی سوچ ایک دوسرے سے بہت مماثلت رکھتی ہے۔ احسان کے افسانے ''سارقوا الأحلام'' (خوابوں کو چرانے والے) کا مرکزی کردار ایک شیخ ہے جو کسی نامعلوم جگہ سے آیا ہے اور جس نے ایک بستی میں ڈیرا ڈال رکھا ہے۔ وہ اپنی شعبدہ بازیاں دکھا کر لوگوں کو

لوٹتا ہے اور آخر میں جس گھر میں قیام پذیر ہوتا ہے انھی کو لوٹ کر بھاگ جاتا ہے۔[۵۰]

یہی حال منٹو کے افسانے ''صاحب کرامات'' کے مرکزی کردار کا ہے جو ''سارقوا الأحلام'' کے شیخ کی طرح دور دراز سے آتا ہے اور ایک دیہاتی چودھری موجو کے گھر ڈیرا ڈالتا ہے اور آخر میں اسی گھر کی عزت لوٹ کر بھاگ جاتا ہے۔[۵۱]

دونوں نے نوجوانی اور نوجوانوں، ان کے جنس مخالف رجحان اور ان کے متعلق مسائل کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ منٹو کے افسانے ''دھواں'' اور ''بلاؤز'' بہت حد تک احسان عبد القدوس کے افسانے ''شيء غير الحب'' (کچھ محبت کے علاوہ) سے مماثلت رکھتے ہیں۔[۵۲]

احسان عبد القدوس کا ایک اور افسانہ ''أستغفر الله'' منٹو کے افسانے ''سجدہ'' سے بہت گہری مماثلت رکھتا ہے۔ دونوں کا مرکزی موضوع یہ ہے کہ انسان بسا اوقات کسی گناہ کے ارتکاب کے بعد اپنے ضمیر کے شرمندہ کرنے پر گناہ سے توبہ کر لیتا ہے اور شدت جذبات میں اپنے ساتھ ایسا عہد کر بیٹھتا ہے جسے پورا کرنا اس کے لیے مشکل ہو جاتا ہے، اور دوبارہ جب جب وہ اس گناہ کا ارتکاب کرتا ہے تو اس کا ضمیر اسے وہ عہد یاد دلاتا ہے۔

احسان عبد القدوس کے افسانے کا مرکزی کردار عادل اپنی بیوی کے ساتھ شراب پیا کرتا تھا۔ وہ اپنے ضمیر کے شرمندہ کرنے پر شراب نوشی ترک کر دیتا ہے او ر اپنی بیوی کو بھی طلاق دے دیتا ہے جو شراب چھوڑنے پر راضی نہیں۔ کہانی کے آخر میں یہ صورت حال سامنے آتی ہے کہ وہ اپنی مطلقہ بیوی کو واپس گھر لے آتا ہے اور دوبارہ شراب نوشی کرنے لگتا ہے۔ یوں اس کے کردار میں کوئی تبدیلی نہیں آتی سوائے اس کے کہ وہ اپنے ضمیر کے جھنجوڑنے پر ہر وقت استغفر الله، استغفر الله کا ورد کرتا رہتا ہے۔[۵۳]

اسی طرح منٹو کے افسانے ''سجدہ'' کا حمید اپنے دوست کے شرمندہ کرنے پر شراب پینے سے توبہ کر لیتا ہے اور اللہ کے حضور سجدہ کرتا ہے اور عہد کرتا ہے کہ آئندہ کبھی شراب نہیں پیے گا لیکن وہی دوست پھر اسے زبردستی شراب پلاتا ہے جس کے بعد سے جب جب وہ شراب پیتا ہے تو اس کا ضمیر اسے ملامت کرتا ہے اور اسے احساس ندامت ہوتا ہے۔[۵۴]

دونوں نے مایوسی اور خودکشی کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس موضوع پر منٹو نے افسانہ ''خودکشی'' جب کہ احسان عبد القدوس نے ''لـمـاذا أعیش'' (میں زندہ کیوں رہوں) لکھا۔ ''خودکشی'' کا مرکزی کردار زاہد ایک خوبصورت لڑکی سے شادی کرتا ہے۔ شادی کے ایک سال بعد اس کے ہاں بیٹی پیدا ہوتی ہے جو کچھ عرصے بعد فوت ہو جاتی ہے۔ اس کی بیوی یہ صدمہ برداشت نہیں کر پاتی اور چند دن بعد انتقال کر جاتی ہے۔ ان دونوں کی وفات کے بعد زندگی میں زاہد کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور وہ ایک رات خودکشی کی خاطر ریلوے لائن کی طرف چل پڑتا ہے۔ اسے دور سے ٹرین آتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ابھی وہ پٹری پر لیٹنے کا سوچ ہی رہا ہوتا ہے کہ اچانک اندھیرے سے ایک آدمی نمودار ہوتا ہے اور خودکشی کے لیے پٹری کے درمیان میں آ کھڑا ہوتا ہے۔ زاہد فوراً اس کی طرف بڑھتا ہے اور اسے ٹرین کے نیچے آنے سے بچاتا ہے۔ زاہد کے استفسار پر دوسرا آدمی اسے بتاتا ہے کہ وہ زندگی سے تنگ آ چکا ہے اس لیے خودکشی کا اقدام کر رہا ہے۔ زاہد فوراً ناصح بن جاتا ہے کہ دیکھو خودکشی، مایوسی اور بزدلی ہے، زندگی، بہادری اور امید کا نام ہے۔ تمھیں چاہیے کہ پچھلے غموں کو بھلا کر دوبارہ سے نئی زندگی کی ابتدا کرو، وغیرہ وغیرہ، اور یوں وہ خود بھی خودکشی کا خیال ترک کر دیتا ہے۔[۵۵]

احسان عبد القدوس کا افسانہ ''لـمـاذا أعیـش'' (میں زندہ کیوں رہوں)، کہانی ہے تین آدمیوں کی، اداکار محمود، اس کا والد مشہور مصنف عبد العزیز رفعت اور اس کا بیٹا طارق۔ یہ تینوں خودکشی کرنا چاہتے ہیں۔ تینوں ایک ہی گھر میں رہتے ہیں لیکن الگ تھلگ۔ ہر کوئی اپنے کمرے میں بند۔ کہانی کا راوی جو سب کا دوست ہے، ایک دن محمود کے ہاں جاتا ہے تو اسے بہت غمگین اور سوچ میں غرق پاتا ہے۔ پوچھنے پر محمود بتاتا ہے کہ وہ خودکشی کرنے کے بارے میں سوچ رہا ہے۔

یہی مشترکہ دوست عبد العزیز رفعت سے ملتا ہے تو وہ بھی خودکشی کے بارے میں سوچ رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح جب طارق سے بات ہوتی ہے تو وہ بھی خودکشی کا ارادہ کیے ہوئے ہے۔ کچھ سوچ کر یہ دوست اس کے دادا کے پاس جاتا ہے اور اسے بتاتا ہے کہ اس کا بیٹا خودکشی کے بارے میں سوچ رہا ہے۔ دادا فوراً اپنی سوچ بدلتا ہے اور اس کے منہ پر یہ الفاظ جاری ہوتے ہیں کہ خودکشی کا مطلب تو مایوسی ہے، میں اسے زندگی کے معانی سمجھاؤں گا۔ دادا اپنے بیٹے کے پاس جاتا ہے اور اسے بتاتا ہے

کہ وہ سنیما کے لیے ایک نئی کہانی لکھ رہا ہے، اور وہ اپنے بیٹے کی مدد چاہتا ہے کہ وہ اس کی ملاقات کسی پیش کار سے کروائے۔ اسی طرح وہ دوست تنہائی میں محمود سے ملتا ہے اور اسے بتاتا ہے کہ اس کا بیٹا خودکشی کرنا چاہتا ہے تو وہ بھی چلّا اٹھتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ تو پاگل ہے۔ اس نے ابھی دیکھا کیا ہے۔ میں اسے بتاؤں گا کہ زندگی کی، کامیابی کی قدر و قیمت کیا ہے۔ محمود اپنے بیٹے کے پاس جاتا ہے اور اسے بتاتا ہے کہ وہ ریڈیو کے لیے ایک ڈراما لکھ رہا ہے اور اس میں اسے اپنے بیٹے کی مدد کی ضرورت ہے، اور یوں ہر کوئی دوسرے کی خاطر خودکشی کے ارادے کو ترک کر دیتا ہے۔[۵۶]

دونوں عظیم کہانی کاروں نے جنگ، ہجرت اور ان لوگوں کی نفسیات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جو بالواسطہ یا بلاواسطہ جنگ سے متاثر ہوئے۔ خاص طور پر وہ خواتین، جن کی جنگ کے زمانے میں آبرو ریزی کی گئی۔ عجب اتفاق ہے کہ دونوں کے ہاں نتائج ایک جیسے ہیں۔ افسانہ ''کھول دو'' کی سکینہ اسی ظلم کی وجہ سے اپنے ہوش وحواس کھو چکی ہے اور ایک زندہ لاش بن چکی ہے۔ یہی صورت حال احسان کے افسانے ''لن أتكلم ...ولن انسى'' (نہ تو میں بات کروں گی، اور نہ بھول پاؤں گی) کی خاتون کردار کا ہے۔ وہ ایک شادی شدہ خاتون ہے۔ ۱۹۶۷ء کی جنگ کے دنوں میں ایک یہودی نے اس کے خاوند کی غیر موجودگی میں اس کی آبرو ریزی کی۔ اس خاتون کو بار بار دورے پڑتے اور اُس کی حالت غیر ہو جاتی۔ گھر والے اسے مختلف ڈاکٹروں کو دکھاتے لیکن کوئی علاج اور دوا اُس مسئلے تک نہیں پہنچ پاتی جو اس کی اس ذہنی حالت کا سبب بنا کیونکہ خاتون اس بات کو زبان تک نہیں لاسکتی اور جوں ہی وہ واقعہ اس کے ذہن میں آتا وہ اپنے حواس کھو بیٹھتی۔[۵۷]

دونوں نے ان لوگوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے جو دین کی غلط تشریح کرتے ہیں اور مذہب کو اپنے مذموم مقاصد کی خاطر استعمال کرتے ہیں۔ احسان کا قصہ ''وسقط قبل أن يدخل الجنة'' (وہ جنت میں داخل ہونے سے پہلے گر گیا) کافی حد تک منٹو کے ایک افسانچے سے مشابہ ہے جسے منٹو نے ''چند مکالمے'' کے عنوان کے تحت درج کیا ہے۔ وہ مکالمہ کچھ یوں ہے:

یار تم اتنی عورتوں سے یارانہ کیسے گانٹھ لیتے ہو؟

یارانہ کہاں گانٹھتا ہوں ...... باقاعدہ شادی کرتا ہوں۔

شادی کرتے ہو؟

ہاں! بھائی میں حرام کاری کا قائل نہیں۔ شادی کرتا ہوں اور جب اس سے جی اکتا
جاتا ہے تو حق مہر ادا کرکے اس سے چھٹکارا حاصل کرلیتا ہوں!
اسلام زندہ باد![۵۸]

یہی صورت حال احسان کے مذکورہ افسانے کے مرکزی کردار کی ہے جو مختلف کلبوں میں رقص کرنے والی ان پیشہ ور خواتین سے شادی کرتا ہے جنھیں اس آدمی کے نام جاننے میں بھی دلچسپی نہیں جس سے ان کی شادی ہو رہی ہے۔ وہ ان خواتین سے یکے بعد دیگرے شادی کرتا ہے اور کچھ دن کے بعد انھیں طلاق دے کر نئی خواتین سے شادی کرلیتا ہے۔ اس سے اس بارے میں جب بھی سوال کیا جاتا ہے تو اس کا جواب یہ ہوتا ہے کہ وہ انسانی خواہش اور جذبات کو شریعت کے تابع رکھنا چاہتا ہے۔[۵۹]

موضوعات کے ساتھ ساتھ افسانے کی تکنیک کے حوالے سے بھی بعض اوقات احسان اور منٹو کے ہاں متعدد مماثلتی پہلو نظر آتے ہیں۔ صنعت تکرار کا دونوں نے استعمال کیا ہے۔ اگرچہ صنعت تکرار کا زیادہ استعمال شاعری میں ہوتا ہے لیکن نثری اصنافِ سخن میں بھی یہ صنعت ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ دونوں ادیبوں نے کسی خیال پر زور ڈالنے کے لیے ایک لفظ کو اپنے افسانے میں بار بار استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر منٹو نے اپنے افسانے ''نعرہ'' میں یہ بتانے کی خاطر کہ ''کیشو لال'' پر سیٹھ کی گالی کا کتنا زیادہ اثر ہوا لفظ ''گالی'' کو پچاس سے زائد بار استعمال کیا۔[۶۰]

اسی طرح احسان عبد القدوس نے اپنے افسانے ''النساء لهن اسنان بيضاء'' (سفید دانتوں والیاں) میں لفظ سيجار (سگریٹ) کو اسی سے زائد بار استعمال کیا۔[۶۱] اسی طرح اپنے افسانے ''دقيقة بعد دقيقة'' میں لفظ دقيقة (منٹ) یا دقائق (دقيقة کی جمع) کو پچاس سے زائد بار استعمال کیا۔[۶۲]

اسی طرح دونوں نے اپنے افسانوں میں دوسری زبانوں کے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں۔[۶۳]

دونوں کے افسانوں کی بعض خواتین کرداروں کا تعلق عام دنیا سے نہیں محسوس ہوتا۔ وہ پیشے کے اعتبار سے طوائف ہیں۔ جسم بیچنا ان کا پیشہ ہے لیکن انھیں باہر کی دنیا کا کچھ علم نہیں۔ انھیں حلال اور حرام کا کچھ پتا نہیں۔ ان کے خیال میں ہر عورت وہی کچھ کرتی ہیں جو وہ کر رہی ہیں۔ ''سر کنڈوں

کے پیچھے'' کی نواب کے خیال میں جو مرد اس کے پاس آتے ہیں ان کو خوش کرنا ہی اس کی زندگی کا مقصد ہے۔ اسے کبھی احساس نہیں ہوا کہ وہ گناہ کی زندگی بسر کر رہی ہے۔[۶۴]

یہی حال احسان عبد القدوس کے افسانے ''فیلسوف'' (فلسفی) کی مرکزی کردار کا ہے۔ وہ جب اپنی عزت پہلی بار گنواتی ہے تو اسے بالکل بھی احساس نہیں ہوتا کہ اس نے کوئی قابل قدر چیز کھوئی ہے۔ وہ حیرانی کا اظہار کرتی ہے جب اسے بتایا جاتا ہے کہ وہ اپنی سب سے قیمتی چیز کھو بیٹھی ہے۔[۶۵]

دونوں نے بعض اوقات اپنے افسانوں میں ایسی دنیا تخلیق کی ہے جو خیالی ہے اور جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ مثلاً احسان کے قصے ''عذراء هولندا'' (ہالینڈ کی دوشیزہ) میں مرد و عورت ہوٹل کے ایک کمرے میں ایک بستر پر کئی راتیں گذارتے ہیں، بوس و کنار کرتے ہیں لیکن دونوں ایک دوسرے کے لیے شجر ممنوع بنے رہتے ہیں۔[۶۶] یہ بات افسانے میں تو ممکن ہے حقیقت سے اس کا دور کا بھی تعلق نہیں ہوسکتا۔

اسی طرح کا افسانہ منٹو کا ''خوشیا'' ہے جس میں طوائف 'کانتا' خوشیا کو جو پیشے کے اعتبار سے ایک دلال ہے، ایک مرد کے طور پر شمار نہیں کرتی اور اس کے سامنے برہنہ آجاتی ہے۔ اور خوشیا خاموشی سے واپس چلا جاتا ہے۔ اس قصے کا بھی حقیقت سے دور کا واسطہ نہیں ہے۔ اس افسانے کے بارے میں منٹو نے اپنے حریف اپندر ناتھ اشک سے رائے لی تو اس کا جواب تھا کہ افسانہ اچھا تو ہے لیکن حقیقی نہیں۔ منٹو کے استفسار پر اشک نے اس سے کہا:

> حقیقی دنیا میں خوشیا واقعی دلال ہوتا، کانتا اس کے سامنے یوں برہنہ ہو جاتی تو وہ اسے وہیں دبوچ لیتا۔ تم نے جو کچھ لکھا وہ ایک پڑھا لکھا شاعر سوچ سکتا ہے، ان پڑھ دلال نہیں۔[۶۷]

دونوں اس حوالے سے بھی ایک دوسرے کے مشابہ ہیں کہ دونوں کا فن عروج و زوال کا شکار رہا۔ چونکہ یہ دونوں اس بات کے عادی تھے کہ ایک ہی دن میں پورا افسانہ لکھیں، اس لیے بسا اوقات ان کے وہ افسانے بھی شائع ہوئے جو ناقدین کی نظر میں اس فن کی تمام شرائط کو پورا نہیں کرتے تھے۔ منٹو کا شراب کی خاطر ایک دن میں ایک یا دو افسانے لکھنا۔ اسی طرح احسان کا ایک ہی مجلس میں

پورا افسانہ لکھنا۔ اس طرز عمل نے ان کے فنی معیارات متاثر کیے اور ان کی تخلیقات پر انگلیاں اٹھانے میں ناقدین کی مدد کی ہے۔ احسان کے بارے میں اس کے بیٹے محمد عبد القدوس کا کہنا ہے:

> احسان جمعے کے روز اخبار کے شمارے کا سارا مواد تیار کر لینے کے بعد افسانہ لکھنا شروع کرتا۔ اس کے پاس وقت بہت محدود ہوتا تھا، صرف جمعے کی شام، کیونکہ میگزین کو ہفتے کی صبح شائع ہونا ہوتا تھا۔ وہ رات سے صبح تک افسانہ لکھ لیتا جو کہ میگزین کے تین سے چار صفحات لے جاتا۔ پریس والے اس کے انتظار میں ہوتے۔ احسان جب کچھ لکھ لیتا تو وہ ساتھ ساتھ اسے کاتب کے حوالے کرتا جاتا۔[۶۸]

اسی طرح اگر ہم منٹو کے آخری دور کے افسانوں کے آخر میں لکھی ہوئی تاریخوں پر نظر ڈالیں تو پتا چلتا ہے کہ منٹو نے ایک دن میں ایک یا دو افسانے بھی لکھے۔ مثلاً منٹو کے افسانوی مجموعے بادشاہت کا خاتمہ میں گیارہ افسانے شامل ہیں اور یہ پورا مجموعہ چودہ دن میں لکھا گیا۔ اس کے مجموعے ٹھنڈا گوشت میں شامل آخری چھے افسانے ایک ہفتے کے دوران میں لکھے گئے۔ اسی طرح اس کے مجموعے یزید کے پہلے آٹھ افسانے نو دن میں لکھے گئے۔[۶۹]

اپندر ناتھ اشک نے بھی لکھا ہے کہ منٹو جب آل انڈیا ریڈیو میں ملازم تھا تو اس کی یہ عادت تھی کہ وہ ٹائپ رائٹر پر بیٹھے بیٹھے کرشن چندر سے پوچھتا: ''بولو بھئی، کس موضوع پر ڈراما لکھا جائے؟ موضوع سنتے ہی فوراً ٹائپ کرنا شروع کر دیتا اور شام تک مسودہ کرشن کو دے دیتا۔''[۷۰]

یہ اور اس طرح کے دوسرے مماثلتی پہلو اس بات کا واضح اور بین ثبوت ہیں کہ اگر حالات اور مسائل ایک طرح کے ہوں تو زبان اور علاقہ چاہے مختلف ہی کیوں نہ ہو، ان علاقوں کے ادیبوں اور لکھاریوں کے قلم سے نکلنے والا ادب ایک ہی طرح کا ہوسکتا ہے اور اس ادب کے موضوعات بھی ایک طرح کے ہوسکتے ہیں۔ اور یہی وہ نقطہ ہے جس کی بنا پر مختلف ملکوں، معاشروں اور تہذیبوں سے تعلق رکھنے والے ان دو ادیبوں کو اس مقالے کا موضوع بنایا گیا ہے اور ان کے ادب میں مماثلتی پہلو تلاش کرنے کی جسارت کی گئی ہے۔[۷۱]

حوالہ جات

* استنٹ پروفیسر، شعبۂ عربی، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ محمد عبدالقدوس، حکایات احسان عبد القدوس (مصر: مکتبۃ الاسرۃ،۲۰۰۰ء)،ص ۳۶؛
Leslie Flemming and Tahira Naqvi, *The Life And Works of Saadat Hassan Manto* (Lahore: Vanguard Books Ltd., 1985), p 30.

۲۔ امیرۃ ابوالفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر (مصر: الھیئۃ المصریۃ للکتاب،۱۹۸۲ء)،ص۱۱۔

۳۔ علی ثناء بخاری، سعادت حسن منٹو: سوانح اور ادبی کارنامے ،تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، جامعہ پنجاب، ۱۹۸۴ء،ص۱۳–۱۵۔

۴۔ Muhammad Akhtar Qureshi, *Image of Woman in Manto's Writings*, M. A. Thesis, Department of Psychology, Univeristy of the Punjab, Lahore, 1965, p 51.

۵۔ امیرۃ ابوالفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر،ص ۱۸؛ محمد عبدالقدوس، حکایات احسان عبد القدوس، ص۸۴۔

۶۔ University of the Punjab, *Gazette Notifications*, Metric result 1928, 1929, 1930, 1931 and 1934.

۷۔ امیرۃ ابوالفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر،ص۳۸۔

۸۔ Leslie Flemming and Tahira Naqvi, *The Life And Works of Saadat Hassan Manto*, p 30.

۹۔ امیرۃ ابوالفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر،ص۲۶۔

۱۰۔ سعادت حسن منٹو،''میری شادی''،مشمولہ منٹو راما(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۴ء)،ص۲۸۹،۲۹۰۔

۱۱۔ محمد عبدالقدوس، حکایات احسان عبد القدوس،ص۹۵؛ Leslie Flemming and Tahira Naqvi, *The Life And Works of Saadat Hassan Manto*, p 30.

۱۲۔ احسان کے والد تو خواہش رکھتے تھے کہ احسان ڈراموں میں کام کرے لیکن احسان کی والدہ اور پھوپھی اس کے سخت مخالف تھیں۔ دیکھیے: فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ (مصر: الھیئۃ العامۃ لقصور الثقافۃ، ۱۹۹۷ء)، ص۲۲۔

۱۳۔ سعادت حسن منٹو،''آغا حشر سے دو ملاقاتیں''،مشمولہ منٹو نما(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)،ص۳۰–۳۱۔

۱۴۔ سعادت حسن منٹو،''ایک خط''، منٹو نامہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۳ء)،ص۲۴۲۔

۱۵۔ محمود فوزی، احسان عبد القدوس بین الاغتیال السیاسی والشغب الجنسی (القاہرۃ: مکتبۃ مدبولی، ۱۴۰۸ھ/۱۹۸۸ء)،ص۲۷–۲۸۔

۱۶۔ امیرۃ ابوالفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر،ص۲۲۳؛ سعادت حسن منٹو،''منٹو''،مشمولہ سعادت حسن منٹو، مرتب پریم گوپال متل (دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء) ص۱۶۔

۱۷۔ محمد عبدالقدوس، حکایات احسان عبد القدوس،ص۴۸۔

۱۸۔ ابوسعید قریشی، منٹو (لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۸ء)، ص۲۲۔

۱۹۔ احسان عبد القدوس، ''کلمۃ''، مشمولہ الھزیمۃ کان اسمھا فاطمۃ (مصر: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر، ۱۴۱۹ھ/۱۹۹۸ء)، ص۸۲۔

۲۰۔ محمد طفیل، ''منٹو''، مشمولہ صاحب (لاہور: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۴ء)۔

۲۱۔ احسان عبد القدوس، ''ھل قرأ جمال عبد الناصر الرسالۃ''، مشمولہ آسف لم أعد أستطیع (قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن)، ص۸؛ امیرۃ ابو الفتوح، احسان عبد القدوس یتذکر ص۲۲۴۔

۲۲۔ اپندر ناتھ اشک، ''منٹو میرا دشمن''، مشمولہ نقوش منٹو نمبر، شمارہ ۴۹، ۵۰ (س ن)، ص۳۵۳–۳۵۵۔

۲۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: عبد القدیر، احسان عبد القدوس وسعادت حسن منتو(دراسۃ مقارنۃ فی حقل القصۃ القصیرۃ)، تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، شعبۂ عربی، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص۱۰۳–۱۰۵۔

۲۴۔ فتحی الابیاری، أدباؤنا والحب (مصر: دار الشروق، ۱۹۷۴ء)، ص۹۷۔

۲۵۔ فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ، ص۲۱۔

۲۶۔ امیرۃ ابو الفتوح، إحسان عبد القدوس یتذکر، ص۱۸۔

۲۷۔ ایضاً، ص۲۲۔

۲۸۔ ایضاً، ص۲۵۔

۲۹۔ ایضاً، ص۲۵؛ محمد الشرقاوی، ''اعترافات احسان عبد القدوس''، مشمولہ المنہل شمارہ ۴۷۰، جلد ۵۰ (شعبان ۱۴۰۹ھ/ مارچ ۱۹۸۹ء)، ص۱۵۴۔

۳۰۔ فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ، ص ۴۷–۴۸؛ عبد القدیر، احسان عبد القدوس وسعادت حسن منتو(دراسۃ مقارنۃ فی حقل القصۃ القصیرۃ)، ص۱۱۵۔

۳۱۔ کمال محمد علی، احسان عبد القدوس فی أربعین عاما (الفجالۃ: مکتبہ مصر، ۱۹۸۵ء)، ص۲۴۔

۳۲۔ محمد عبد القدوس، حکایات احسان عبد القدوس، ص۵۹؛ فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ، ص۷۹؛ احسان عبد القدوس، علی مقھی فی الشارع السیاسی (الفجالۃ: مکتبہ مصر، س ن)، ص۶۔

۳۳۔ فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ، ص۲۸۔

۳۴۔ محمود فوزی، احسان عبد القدوس بین الاغتیال السیاسی والشغب الجنسی، ص۱۳۶۔

۳۵۔ غالی شکری، ''قصتی مع احسان عبد القدوس''، إبداع شمارہ ۳، ۴ (مارچ اپریل ۱۹۹۰ء)، ص۱۱؛ محمد عبد القدوس، ''لک الشکر یا ربی''، مشمولہ احسان عبد القدوس أمس والیوم وغدا، مرتب نرمین القویسنی (مصر: دیاسیک، ۱۹۹۱ء)، ص۲۶۴؛ بثینۃ البیلی، ''الساعات الاخیرۃ: قصۃ المرض والموت''، مشمولہ المصور شمارہ ۳۴۰۶ (۱۹ جنوری ۱۹۹۰ء)، ص۲۶۔

۳۶۔ عبد القدیر، احسان عبد القدوس وسعادت حسن منتو(دراسۃ مقارنۃ فی حقل القصۃ القصیرۃ)، ص۱۱۶۔

۳۷۔ فؤاد قندیل، احسان عبد القدوس عاشق الحریۃ، ص۳۴۔

۳۸۔ اس موضوع پر تفصیل کے لیے دیکھیے: سہیلہ زین العابدین حماد، احسان عبد القدوس بین العلمانیۃ والفرویدیۃ (المدینۃ المنورۃ: دار الفجر الاسلامیۃ، ۱۴۱۱ھ/۱۹۹۰ء)۔

۳۹۔ احسان عبد القدوس،''دمی ودموعی وابتسامتی''،مشمولہ دمی ودموعی وابتسامتی (قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن)،ص۲۳-۵۴۔
۴۰۔ احسان عبد القدوس،''مدرید باللون الاحمر''،مشمولہ سیدۃ فی خدمتك (قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن)،ص۱۰۰-۱۱۶۔
۴۱۔ احسان عبد القدوس،''البحث عن الخیانۃ''،مشمولہ بئر الحرمان (قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن)، ص۱۵۷-۱۷۵۔
۴۲۔ احسان عبد القدوس،''أرجوک أعطنی ھذا الدواء''،مشمولہ زوجات ضائعات (قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن)، ص۳۲۹-۳۸۲۔
۴۳۔ سہیلہ زین العابدین حماد، احسان عبد القدوس بین العلمانیۃ والفرویدیۃ،ص۲۵۹۔
۴۴۔ احسان عبد القدوس،''بنت السلطان''،مشمولہ لا، لیس جسدك (قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن)،ص۱۹۲-۱۹۹۔
۴۵۔ احسان عبد القدوس،''شیء غیر الحب''،مشمولہ لا، لیس جسدك،ص۲۵۳-۲۵۹۔
۴۶۔ سعادت حسن منٹو،''ڈرپوک''،مشمولہ منٹو راما (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص۹۲۰-۹۲۸۔
۴۷۔ سعادت حسن منٹو،''مسٹر معین الدین''مشمولہ منٹو افسانے، جلد دوم (لاہور: نگارشات پبلشرز، ۲۰۰۷ء)، ص۲۲۶-۲۳۳۔
۴۸۔ احسان عبد القدوس،''جریمۃ ولاعۃ السجائر''،مشمولہ الھزیمۃ کان اسمھا فاطمۃ،ص۲۹۱-۳۱۲۔
۴۹۔ سعادت حسن منٹو،''بابو گوپی ناتھ''،مشمولہ نقوش منٹو نمبر، شمارہ۴۹، ۵۰ (س ن)،ص۱۶۱۔
۵۰۔ احسان عبد القدوس،''سارقوا الاحلام''،مشمولہ عقلی وقلبی (قاہرہ: دار روز الیوسف، ۱۹۵۹ء)۔
۵۱۔ سعادت حسن منٹو،''صاحب کرامات''،مشمولہ منٹو راما،ص۲۳۹-۲۵۵۔
۵۲۔ ان افسانوں کی تعداد بہت زیادہ ہے جن میں ان دونوں نے نوجوانوں کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے، احسان کا تو یہ کہنا تھا وہ لکھتا ہی اُن قارئین کے لیے ہے جن کی عمریں دس سے بیس سال کے درمیان ہیں۔
۵۳۔ احسان عبد القدوس،''استغفر اللہ''،مشمولہ لمن أترك كل ھذا (قاہرہ: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر، ۱۴۲۰ھ/۱۹۹۰ء)، ص۱۸۵-۱۹۶۔
۵۴۔ سعادت حسن منٹو،''سجدہ''،مشمولہ منٹو باقیات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)،ص۳۱۲-۳۲۱۔
۵۵۔ سعادت حسن منٹو،''خودکشی''،مشمولہ منٹو کہانیاں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)،ص ۳۶۱-۳۶۶۔
۵۶۔ احسان عبد القدوس،''لماذا اعیش''،مشمولہ بنت السلطان (قاہرہ: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر، ۱۴۱۸ھ/۱۹۹۸ء)، ص۱۲۹-۱۴۱۔
۵۷۔ احسان عبد القدوس،''لن أتکلم ولن أنسی''،مشمولہ الھزیمۃ کان اسمھا فاطمۃ،ص۲۱۵-۲۳۳۔
۵۸۔ سعادت حسن منٹو،''چند مکالمے''،مشمولہ رتی، ماشہ، تولہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)،ص۳۱۔
۵۹۔ احسان عبد القدوس،''وسقط قبل ان یصل الی الجنۃ''،مشمولہ الھزیمۃ کان اسمھا فاطمۃ،ص۲۵۰-۲۶۶۔
۶۰۔ سعادت حسن منٹو،''نعرہ''،مشمولہ منٹو راما، ۷۸۸-۸۰۰۔
۶۱۔ احسان عبد القدوس،''النساء لھن اسنان بیضاء''،مشمولہ النساء لھن أسنان بیضاء (قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن)،

ص۹۷–۹۹۔

۶۲۔ احسان عبد القدوس، ''دقیقۃ بعد دقیقۃ''، مشمولہ لمن أترک کل ھذا، ص۱۰۳–۱۱۳۔

۶۳۔ مثلاً منٹو نے اپنے افسانوں ''بابو گوپی ناتھ''، ''کتاب کا خلاصہ''، ''شلجم''، ''کرچیں'' اور ''کرچیاں''، اسی طرح احسان نے اپنے افسانوں ''فتحیۃ فی لندن''، ''الدموع السوداء''، ''إلی این تاخذنی ھذہ الطفلۃ'' وغیرہ میں دوسری زبانوں کے الفاظ استعمال کیے۔

۶۴۔ سعادت حسن منٹو، ''سرکنڈوں کے پیچھے''، مشمولہ منٹو نامہ، ص۵۴۳–۵۴۴۔

۶۵۔ احسان عبد القدوس، ''الفیلسوف''، مشمولہ صانع الحب (قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن)، ص۱۵۵۔

۶۶۔ احسان عبد القدوس، ''عذراء ھولندا''، مشمولہ صانع الحب، ص۱۳–۲۲۔

۶۷۔ اپندر ناتھ اشک، ''منٹو میرا دشمن''، مشمولہ نقوش ص۳۴۵–۳۴۶۔

۶۸۔ محمد عبد القدوس، حکایات إحسان عبد القدوس، ص۴۵–۴۶۔

۶۹۔ محمد اسد اللہ کا کہنا ہے کہ منٹو نے ۴۰ افسانے ۴۰ دنوں میں لکھے۔ دیکھیے: محمد اسد اللہ، منٹو میرا دوست (کراچی و لاہور: منٹو میموریل، ۱۹۵۵ء)، ص۳۸–۴۰۔

۷۰۔ اپندر ناتھ اشک، ''منٹو میرا دشمن''، مشمولہ نقوش، ص۳۴۶۔

۷۱۔ ان دونوں کے مابین اختلافی پہلوؤں کی تفصیل کے لیے دیکھیے: عبد القدیر، احسان عبد القدوس وسعادت حسن منتو (دراسة مقارنة فی حقل القصة القصیرة)۔

مآخذ

ابو الفتوح، امیرۃ۔ احسان عبد القدوس یتذکر۔ مصر: الھیئۃ المصریۃ للکتاب، ۱۹۸۲ء۔

الابیاری، فتحی۔ أدباؤنا والحب۔ مصر: دار الشروق، ۱۹۷۴ء۔

اسد اللہ، محمد۔ منٹو میرا دوست۔ کراچی و لاہور: منٹو میموریل، ۱۹۵۵ء۔

اشک، اپندر ناتھ۔ ''منٹو میرا دشمن''۔ مشمولہ نقوش منٹو نمبر، شمارہ ۴۹، ۵۰ (س ن)۔

بخاری، علی ثناء۔ سعادت حسن منٹو: سوانح اور ادبی کارنامے۔ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، جامعہ پنجاب، ۱۹۸۴ء۔

البیلی، بثینہ۔ ''الساعات الاخیرۃ: قصۃ المرض والموت''۔ مشمولہ المصور شمارہ ۳۴۰۶ (۱۹ جنوری ۱۹۹۰ء)۔

حماد، سہیلہ زین العابدین۔ احسان عبد القدوس بین العلمانیة والفرویدیة۔ المدینۃ المنورۃ: دار الفجر الاسلامیۃ، ۱۴۱۱ھ/۱۹۹۰ء۔

الشرقاوی، محمد۔ ''اعترافات احسان عبد القدوس''۔ مشمولہ المنہل شمارہ ۴۷۰، جلد ۵۰ (شعبان ۱۴۰۹ھ/ مارچ ۱۹۸۹ء)۔

شکری، غالی۔ ''قصتی مع احسان عبد القدوس''۔ إبداع شمارہ ۳، ۴ (مارچ اپریل ۱۹۹۰ء)۔

طفیل، محمد۔ ''منٹو''۔ مشمولہ صاحب۔ لاہور: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۴ء۔

عبد القدوس، احسان۔ الھزیمة کان اسمھا فاطمة۔ مصر: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر، ۱۴۱۹ھ/۱۹۹۸ء۔

________۔ آسف لم أعد أستطیع۔ قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن۔

__________۔ علی مقهی فی الشارع السیاسی ۔الفجالة: مکتبہ مصر، س ن۔
__________۔ دمی ودموعی وابتسامتی ۔قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن۔
__________۔ سیدة فی خدمتك ۔قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن ۔
__________۔ بئر الحرمان ۔قاہرہ: قطاع الثقافۃ، دار اخبار الیوم، س ن۔
__________۔ زوجات ضائعات ۔قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن۔
__________۔ لا، لیس جسدك۔قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن ۔
__________۔ عقلی وقلبی۔قاہرہ: دار روز الیوسف، ۱۹۵۹ء۔
__________۔ لمن أترك كل هذا ۔قاہرہ: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر ،۱۴۲۰ھ/۱۹۹۰ء۔
__________۔ بنت السلطان۔قاہرہ: مرکز الاہرام للترجمۃ والنشر ، ۱۴۱۸ھ/۱۹۹۸ء۔
__________۔ النساء لهن أسنان بیضاء۔قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن۔
__________۔ صانع الحب ۔قاہرہ: دار اخبار الیوم، س ن ۔
عبدالقدوس، محمد۔ حکایات احسان عبد القدوس ۔مصر: مکتبۃ الاسرۃ،۲۰۰۰ء۔
______۔''لک الشکر یا ربی''۔مشمولہ احسان عبد القدوس أمس والیوم وغدا ۔مرتب زمین القویسنی ۔مصر: دیاسیک، ۱۹۹۱ء۔
عبدالقدیر۔ احسان عبد القدوس وسعادت حسن منتو(دراسة مقارنة فی حقل القصة القصیرة)۔تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی، شعبۂ عربی، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۰۶ء۔
علی، کمال محمد۔ احسان عبد القدوس فی أربعین عاما ۔الفجالۃ: مکتبہ مصر، ۱۹۸۵ء۔
فوزی، محمود۔ احسان عبد القدوس بین الاغتیال السیاسی والشغب الجنسی ۔القاہرۃ: مکتبۃ مدبولی، ۱۴۰۸ھ/۱۹۸۸ء۔
قریشی، ابوسعید ۔ منٹو ۔ لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۸۸ء۔
قندیل، فؤاد۔ احسان عبد القدوس عاشق الحریة ۔مصر: الھیئۃ العامۃ لقصور الثقافۃ، ۱۹۹۷ء۔
منٹو، سعادت حسن۔ منٹو راما ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
__________۔ منٹو نما ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
__________۔ منٹو نامہ ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
__________۔ منٹو افسانے ۔ جلد دوم ۔ لاہور: نگارشات پبلشرز، ۲۰۰۷ء۔
__________۔''منٹو'' ۔مشمولہ سعادت حسن منٹو۔مرتب پریم گوپال متل ۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء۔
__________۔''باپو گوپی ناتھ''۔مشمولہ نقوش منٹو نمبر، شمارہ۴۹، ۵۰ (س ن)۔
__________۔ منٹو باقیات ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
__________۔ منٹو کہانیاں ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء۔
__________۔''چند مکالمے'' ۔مشمولہ رتی، ماشہ، تولہ ۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔

انگریزی کتب

Flemming, Leslie and Tahira Naqvi. *The Life And Works of Saadat Hassan Manto.* Lahore: Vanguard Books Ltd., 1985.

Qureshi, Muhammad Akhtar. *Image of Woman in Manto's Writings*. M. A. Thesis, Department of Psychology. University of the Punjab, Lahore, 1965.

محمد نعیم *

ابن الوقت: ثقافتی شناخت کی تشکیل

شناخت بنا بنایا مظہر نہیں، یہ حادث ہے اور اس کی لفظوں کے اندر تشکیل ہوتی ہے۔ کسی انسانی گروہ کی شناخت کی اساس کا تعین بھی کیا جاتا ہے، یہ خود مکتفی نہیں ہوتی۔ شناخت کی تشکیل میں اشتراک اور افتراق کی منطق بیک وقت کام کرتی ہے۔ اشتراک انسانوں کی ایک بڑی تعداد کو اپنے گروہ کا حصہ بنانے کے لیے اور افتراق کا مقصد اپنے گروہ کو دیگر انسانی گروہوں سے منفرد بنانا ہوتا ہے۔ اس عمل کے لیے معنی سازی (signification) کا سہارا لیا جاتا ہے۔ معنوی دنیا میں شناخت کی تشکیل کے دوران افتراق اور اشتراک کے لیے مختلف علامتیں گھڑی جاتی ہیں۔ ناول میں کرداروں کی پیشکش کے دوران شناخت وضع کرنے کے لیے مصنف ایسی علامتوں پر توجہ مرکوز رکھتا ہے جو کردار کی منفرد شناخت تعمیر کر سکیں۔ یہ انفرادیت عموماً افتراق سے امتیاز سازی (differentiation) کا سفر طے کرتی ہے جس کے نتیجے میں ایک ایسی ثنویت قائم ہوتی ہے جس کے مطابق 'ہم' افضل اور 'دوسرا' کم تر ہوتا ہے۔ اس ثنویت کے بغیر شناخت کا تعین مکمل نہیں ہوتا۔ کسی بھی گروہی شناخت کے کم از کم دو دائرے ہوتے ہیں جنھیں سہولت کے لیے محیط اور ضمنی کہہ سکتے ہیں۔ جس اساس پر ایک محیط شناخت — ایک بڑے گروہِ انسانی کی شناخت، جیسے مذہبی، ملکی، لسانی وغیرہ — وجود حاصل کرتی ہے، وہی ضمنی شناختوں کو تشکیل دیتی ہے۔ شناخت سازی کا یہ عمل کرداروں کی پیشکش، ان سے منسوب خصوصیات کے

بیان میں امتیاز پر شعوری توجہ، کردار کو کسی گروہ کا نمائندہ بنا کر پیش کرنا اور اس سے متعلق اشیا کی تفصیل میں امتیازیت کو بیان کے مرکز میں رکھنے جیسی فکشنی تکنیکوں کی مدد سے ہوتا ہے۔ انیسویں صدی میں اجتماعی شناخت کی تشکیل میں اردو ناول کا کردار اہم ہے۔

محیط شناخت کی تشکیل کا عمل (process) نذیر احمد کے ابن الوقت (۱۸۸۸ء) میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس ناول میں مرکزی کردار 'اصلاحِ قوم' کی بھاری ذمہ داری اٹھانے کی فکر کرتا ہے۔ اب محبت، سلطنت یا ذاتی اغراض، کردار کی شخصیت کا مرکز و محور نہیں رہے۔ اس ناول میں سیاست، شخصیت اور اجتماع کے باہمی تعلق کو منقش کیا گیا ہے۔ کردار کا کوئی عمل ذاتی سطح کا نہیں ہے۔ اس کے سماجی اور سیاسی مضمرات، اب توجہ کا مرکز بننے لگے ہیں۔ ابن الوقت اسی لیے ناول ہے کہ اس میں کردار کے عمل پر دوسروں کے مختلف ردِعمل دکھائے گئے ہیں۔ یہ اردو فکشن میں سماجیت (sociality) کا ظہور ہے۔ قصے کی پرانی تشکیل میں کردار اگر ایک مقصد سے جڑے بھی ہوتے تھے تو ان کے درمیان سماجی شعور کا ادراک نہیں ہوتا تھا۔ بیانیے کی نئی صورت میں کرداروں کو منسلک کرنے والے نئے مظاہر آ گئے ہیں۔ کسی فرد کے عمل سے سماج میں پیدا ہونے والے مختلف ردِعمل، اب فکشن میں بیان ہونے لگے ہیں۔

کردار کی شخصیت کے لیے محض نام، اب ناکافی ہے۔ یہ امر توجہ کا متقاضی ہے کہ نذیر احمد کے کرداروں کے ناموں کو بیشتر 'اسمِ بامسمٰی' کے ذریعے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ کرداروں کے ناموں نے نقادوں کو باندھے رکھا ہے یا وہ خود اسی کھونٹے پر کودتے رہے ہیں، یہ دریافت کرنا ہمارے دائرۂ کار سے خارج ہے۔ ہم تو یہ دکھائیں گے کہ کسی خاص صفت کی بنیاد پر نام رکھنے کے باوجود نذیر احمد نے کرداروں کی تعمیر کے لیے وہ ضروری مسالہ استعمال کیا ہے، جسے فکشن کی رسومیات میں اہمیت حاصل ہے۔ ابن الوقت کے مرکزی کردار کی تعمیر میں انھوں نے بچپن کی بجائے لڑکپن اور نوجوانی کے دور کی معلومات دی ہیں۔ دلی کالج کی تعلیم، پسندیدہ مضامین، کالج کی عمومی فضا اور ابن الوقت کی تعلیمی حالت کو خصوصاً بیانیے میں جگہ دی گئی ہے۔ یہ تفصیل ابن الوقت کی شخصیت کی تفہیم میں معاون ہے۔ مبتلا کی پیشکش میں خاص طور پر اس کی ابتدائی پرورش کو بیانیے میں شامل کیا گیا تھا جو اس کی حسن پسندی اور ناز

و ادا پر مرمٹنے جیسی عادات سمجھنے میں مدد گار تھا۔[1] دونوں کرداروں کی منفرد شخصیت ابھارنے کے لیے الگ الگ طرح کی تفصیل درکار تھی۔ نذیر احمد کا فنی شعور اتنا پختہ ضرور تھا کہ کسی کے لڑکپن کی سرگرمیاں دکھانے اور کسی کے بچپن کی خراب نشو ونما کا تذکرہ کرنے میں فرق کر لیتا۔

ابن الوقت کے خاندان کے بارے میں جو تفصیل فراہم کی گئی ہے، اس سے مصنف کے فنکارانہ شعور کی داد دینا پڑتی ہے۔ ابن الوقت کا تعلق ایک ایسے خاندان سے ہے جو پشت ہا پشت سے قلعے سے منسلک ہے۔ انگریزوں سے مڈبھیڑ کے لیے یہ مناسب انتخاب ہے۔ اگر یہاں کسی جدید تعلیم یافتہ شخص کو مرکزی کردار بنایا جاتا تو اس کے انگریزوں کے حوالے سے رویے میں خوشامد یا احسان مندی کا جذبہ موجود ہوتا۔ قلعے سے تکفل نے ابن الوقت کے کردار میں دونوں طرح کی حکومتوں (مغلیہ اور انگریزی) کے حوالے سے تجزیے کو متوازن بنانے اور اس کے بیانات کو سند (authenticity) فراہم کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ اگر یہاں کسی ایسے شخص کو مرکزی کردار بنایا جاتا جو قلعے کے اندرونی حالات سے واقف نہ ہوتا یا جس نے شاہی انتظام کا براہِ راست مشاہدہ نہ کیا ہوتا تو اس نظام پر اس کی تنقید یک طرفہ ہوتی اور تیقن سے عاری۔ اس لیے ابن الوقت، قلعے کے ایک ملازم کا انتخاب برمحل ہے۔ اس انتخاب سے نذیر احمد نے ناول میں کئی امکانات (probabilities) اور لازمیتوں (inevitabilities) کی پیدائش کو ممکن بنایا ہے۔ ابن الوقت کا خاندان دلی کا معروف گھرانا ہے۔ وہ لوگ ''پاسِ وضع کو شرطِ شرافت'' جانتے ہیں۔ ابن الوقت قلعے سے توسل کے سبب انگریزی کی بجائے عربی فارسی کی تعلیم حاصل کرتا ہے۔ یہاں نذیر احمد نے یہ بتانا ضروری سمجھا کہ وہ تعلیم ملازمت کے لیے حاصل نہیں کر رہا، بس اسے تو اپنی زبان 'ٹکسالی' بنانی ہے۔ ملازمت کی اسے یوں ضرورت نہیں کہ اس کا خاندان پشتوں سے قلعے کا ملازم ہے اور جب اس کا موقع آئے گا، وہ بھی قلعے میں ہی ملازمت اختیار کرے گا۔

ابن الوقت کی شخصیت میں جاننے کا شوق، معلومات جمع کرنے کا ذوق، مختلف ملکوں اور شہروں کے حالات جاننے کا اشتیاق، تعزز اور ترفع اس حد تک بڑھا ہوا جسے لوگ کبر پر محمول کرتے، خودداری اور انگریز پسندی جیسی مختلف النوع صفات وخصوصیات دکھائی گئی ہیں۔ وہ انگریزوں کو اس لیے

پسند کرتا ہے کہ انھیں برتر قوم تصور کرتا ہے۔ اس کی اساس نذیر احمد نے یہ بتائی کہ اس کی نظر میں وہی قوم برتر ہے جو سلطنت کی حامل ہے۔ اس کی رائے میں جو اس نے بہ دیر قائم کی، کسی قوم میں سلطنت کا ہونا، اس بات کا ثبوت ہے کہ اس ''کے مراسم، عادات، خیالات، افعال، اقوال، حرکات اور سکنات یعنی کل حالات فرداً فرداً نہیں تو مجتمعاً ضرور بہتر ہیں۔''[۲] مسلم اشراف کے ایک فرد کو مرکزی کردار بنانے کے بعد نذیر احمد نے اس کی نظر سے، اس کے اور اس کی' قوم' کے معاملات و مسائل بیان کیے ہیں۔ شناخت کو ابھارنے والے عناصر میں فضا کو 'مسلم' بنانا، جیسے نمازِ مغرب، افطار، رمضان کا استعمال، کرداروں کی شناخت کے حوالے سے فضا سازی کی کاوش ہے۔

ناول کے زیادہ تر کردار اور منظر نامہ ایک ہی مذہب سے متعلق ہے۔ انگریزوں کے خلاف بغاوت کرنے والے بھی اور اسے 'شورشِ جاہلانہ'' کہنے والے بھی اسی ایک گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ باغیوں کا سرغنہ خانقاہِ شاہ حقانی سے انگریزوں کے خلاف جہاد کا فتویٰ لینے آیا ہے۔ یہ کوشش جہاں اپنے فعل کو مذہبی سند کی فراہمی سے عوام میں مقبول بنانے کی سعی ہے، وہیں اس امر کی طرف اشارہ بھی کر رہی ہے کہ اجتماعی سطح پر فتوے کی حیثیت اور قبولیت کس قدر تھی۔ بیانیے میں ابن الوقت کی نظر سے ان معاملات کا دکھایا جانا، فضا کو ایک خاص رنگ اور نمائندگی کے ذریعے خود بیانیے کو ایک خاص شناخت عطا کرتا ہے۔ ظاہر ہے اگر ابن الوقت کی بجاے کسی دوسرے مذہب کا کوئی کردار ہوتا تو اس کا مشاہدہ شاہ صاحب کی خانقاہ کی بجائے کہیں اور کا ہوتا۔

ابن الوقت، جان نثار کی درخواست پر زخمی نوبل کو اٹھوا لایا ہے۔ اب اسے بغاوت کے دنوں میں ایسی جرأت کے لیے حمایت کی ضرورت ہے، اس کے حصول کے لیے وہ شاہ حقانی کی خانقاہ کا رخ کرتا ہے، وہاں پر سرغنۂ باغیان، خانقاہ کے علما سے بغاوت کا فتویٰ لینے آیا ہے مگر وہ مان کر نہیں دیتے: ''خانقاہ والے مذہبی معاملے میں ڈرنے دھمکنے والے نہیں۔''[۳] ابن الوقت کی نظر سے دیکھتے ہیں تو مرکز مذہب ہے، کسی بھی امر پر ناطق کی حیثیت مذہب کو حاصل ہے، اس کا اپنا کوئی فعل ہو یا دیگر افراد کا، اسے پرکھنے کا پیمانہ مذہب ہی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اردو ناول میں سیاست اور مذہب کی آمد پہلو بہ پہلو ہوئی ہے۔ سیاسی مسئلے پر ہونے والے گفتگو، مذہبی اصطلاحوں میں ہو رہی ہے۔ ابن الوقت کے

طرزِ عمل پر اس کی برادری، محلے والوں اور اہلِ شہر کا اعتراض بھی مذہبی ہے۔ یہاں ذرا رک کر دیکھ لینا چاہیے کہ یہ مذہب، کسی خالص متن پر مبنی ہے، تفہیم پر یا روایت پر۔

مذہب کی مرکزیت میں یہاں تینوں ہی طرح کے ردِعمل سامنے آتے ہیں۔ حجۃ الاسلام، مذہب کی متنی صورت کا دلدادہ ہے، ابن الوقت تفہیم کا عاشق اور لوگ باگ روایت کے دھنی۔ ان تینوں کے ہاں مذہب کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ حجۃ کا اتمامِ حجت ایک طرف ابن الوقت کو ہے، دوسرے اس کا روے سخن عوامی مذہب کی طرف بھی ہے۔ اسے خاص و عام، سبھی سے گفتگو ہے۔ اس کی باتیں جنھیں پسند آتی ہیں، وہ نہ خواص میں ہے (یعنی ابن الوقت) نہ عوام میں۔ ان کا ٹھکانا تو چھاؤنی ہے، جہاں کسی نیٹو کا گذر نہیں، بھلے وہ ہندوستانی خواص میں سے ہی کیوں نہ ہو۔

دیسی آبادی کی جو تصویر اس ناول میں کھینچی گئی ہے، اس میں عموماً استعماری نقطۂ نظر غالب ہے۔ نوبل جو شریف بھی ہے، شریف پرور بھی، ہندوستانیوں کی طبیعتوں کو بودا اور محکوم بتاتا ہے۔ ہندوؤں کا مذہب اس کی نظر میں سوائے 'رسم و رواج' کے اور کچھ نہیں۔ مسلمانوں کو اگر ناز ہے تو اپنے مذہب پر، یہ بات نوبل نے کہی ہے اور اس پر صاد بھی کیا ہے۔ یہ نوبل ہے جو ابن الوقت کو اصلاح (ریفارم) پر تیار کرتا ہے۔ اس کا مسلمانی ادبار کا کلامیہ، غدر کے اسباب، مسلمانوں کی 'موجودہ' حالت، اور اس میں 'بہتری' کے لیے تجاویز پر مشتمل ہے۔ اس کلامیے کا تجزیہ شناخت کے 'نئے' روپ کو سمجھنے میں معاون ہے۔

نوبل کی زبانی 'مسلم' اور 'ہندو' شناخت کو ممیّز انداز میں نمایاں کیا گیا ہے۔ نوبل ہندوستانی آبادی کو دو بڑے مذہبی گروہوں کی صورت میں تصور کر رہا ہے۔ دونوں کے حوالے سے جوہری خصوصیات بھی اس نے طے کر رکھی ہیں۔ اس کا کلامیہ دونوں گروہوں میں 'امتیازات' واضح کرنے پر مبنی ہے۔ اولین فرق تو اس نے مذہب اور اس کی نوعیت کا کیا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی نظر سے مسلمانوں کا پلڑا بھاری دکھانا، شاید، نذیر کے ذہن کی پیداوار ہے۔ انھوں نے لکھتے ہوئے، اپنی شناخت کو ناول میں کرداروں، ان کے تصورات اور دیگر گروہوں کی پہچان وضع کرتے ہوئے، شعوری سطح پر رکھا ہے۔ اس کلامیے میں درجہ بندی کے دو معیار ہیں: انگریزوں کے بالمقابل تمام ہندوستانی (مسلم

ہوں یا ہندو) بودے اور محکوم طبیعتوں کے حامل ہیں جب کہ ہندوؤں کے بالمقابل اپنے مذہب، رویوں اور طرزِ عمل کی بنیاد پر مسلمان بہتر ہیں۔ یہ محض مکالموں سے نہیں کرداروں کی نمائندگی (representation) سے بھی ثابت کیا گیا ہے۔ ہندوستانیوں کے مقابلے میں انگریز بلی بھی شیر ببر ہے اور ہندوؤں کے مقابلے میں مسلمان شیر ہیں۔

انگریزوں کی تصویر جو شناخت بن کر سامنے آتی ہے، اسے مرعوب ذہن کا مشاہدہ کہا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے ایک تصویر تو نوبل کا کردار ہے جو سرتا سر ایک 'شریف' آدمی ہے۔ اس کی پیشکش میں محض 'اچھائیوں' کو ہی سامنے لایا گیا ہے۔ اردو ثقافت کے عین مطابق وہ 'اعلیٰ' کردار کی سب سے اولین شرط 'شریف' ہونے پر پورا اترتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ شریف پرور بھی ہے۔ اشراف کی طرف سے اور اشراف کے لیے — اردو میں خواندگی بہت حد تک اسی طبقے سے تھی — لکھے گئے ناولوں میں، یہ امر باعثِ اطمینان ہے کہ انگریزی حکومت کے اہم کارندے شریف پرور ہیں۔

نوبل ایک مستقل مزاج انسان ہے۔ اسے اپنی ذاتی تکلیف کی شکایت نہیں۔ ابن الوقت کے ہاں اگر کوئی بات اُسے بے چین کرتی ہے تو وہ غدر کے مشکل وقت میں اپنے لوگوں کی مدد نہ کر پانا ہے۔ جان نثار اس کی تعریفوں کے پُل باندھتا ہے۔ وہ اس کی نیک مزاجی اور یتیموں اور بیواؤں کے وظائف مقرر کرنے کی تعریف کرتا ہے۔ انگریزوں کے دھاوے کے بعد جب ابن الوقت اور اس کے گھر والوں کو بیگار میں دھر لیے جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے تو اتفاقاً وہاں نوبل پہنچ جاتا ہے جو 'اشراف گھرانے' کو اس 'ذلت' سے بچا لیتا ہے۔ وہ ابن الوقت کے خاندان کو ان کے گھر پہنچانے کا بندوبست کرتا ہے۔ اس عمل میں کوئی تین سے زائد گھنٹے لگ گئے۔ اس پر راوی نے تبصرہ کیا: ''واہ رے نوبل صاحب ٹلنے کا نام ہی نہیں لیا۔''[۴] غدر کے بعد ابن الوقت کی جب بھی نوبل سے ملاقات ہوئی، ہر بار اسے اعلیٰ 'منصبی' اور 'قومی تعزز' کے ساتھ مشاہدہ کیا۔ جب پہلی بار نوبل کی میز پر ابن الوقت کو کھانے کی دعوت ملی تو قاعدے سے ناواقفیت کے سبب اس سے کئی طرح کی غلطیاں سرزد ہوئیں۔ ان بدتمیزیوں پر راوی نے نوبل کو خاموش نظر انداز کرتے ہوئے دکھایا اور تبصرہ کیا: ''واہ رے شرافت، نوبل صاحب شروع سے آخر تک گردن جھکائے بیٹھے رہے۔''[۵] ابن الوقت کی پھوپھی، اُس کی تبدیلیِ

وضع کو نوبل 'فرنگی' کے قدم گھر میں آنے کا نتیجہ بتاتی ہے، وہ نوبل کو کوستی ہے اور دردِ سر کی وجہ سے اس کی انگلستان روانگی کو اپنی بددعاؤں کا اثر کہتی ہے۔ اس پر حجۃ الاسلام جواب دیتا ہے کہ یہ کوسنے ناحق ہیں، ''وہ اگر اس گھر آ کر نہ رہا ہوتا تو آج ساری عورتیں رانڈ ہوتیں، تمام بچے یتیم، محلے میں گدھوں کا حل پھر گیا ہوتا۔''[۶۰] ابن الوقت کی نظر میں اس کا نوبل کی جان بچانا، اسے پناہ دینا اور پھر انگریزی کیمپ تک پہنچانا، اُس احسان کے مقابلے میں جس میں نوبل نے ابن الوقت اور اس کے خاندان والوں کو بیگار سے بچایا تھا، کچھ وقعت نہیں رکھتا۔ پھر اس کو جاگیر عطا کرنا اور ڈپٹی کلکٹر بنا دینا تو اور زیادہ احسان کرنے کے مترادف ہے۔ ہماری نظر میں ابن الوقت نے جو عمل کیا وہ اصلاً احسان میں شامل تھا۔ وہ انگریزوں کا ملازم تھا نہ اسے ان سے کوئی تعلق، اس کے باوجود اس نے بغیر کسی غرض کے نوبل کی جان بچائی۔ اس کے مقابلے میں نوبل نے ابن الوقت سے جو بھی سلوک کیا، وہ تمام کا تمام اس کا ردِعمل تھا۔ اس کے باوجود، نوبل کے احسانوں کے بوجھ تلے ابن الوقت جھکا پڑتا ہے۔ راوی کے نوبل کے بارے تعریفی کلمات، حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کا اس کی توصیف کرنا اور خود نوبل کی جو تصویر ناول میں پیش کی گئی ہے، وہ ایک انتہائی شریف انسان کی ہے۔

یہ صرف نوبل تک ہی محدود نہیں، برصغیر کی آبادی کے مقابلے میں انگریزوں کی عمومی تصویر میں ''بڑائی کی شان'' دکھائی گئی ہے۔ انگریز رشوت نہیں لیتے، ان کے اردلی اور دوسرے شاگرد پیشہ ہندوستانی یہ کام کرتے ہیں۔ یورپی علمی فضیلت کے اعتبار سے بڑے درجے پر فائز ہیں۔ جان نثار بیان دیتا ہے کہ باوجود کافر ہونے کے انگریز اخلاق، خدا ترسی اور نیکی میں بے مثال ہیں جب کہ ہندوستانیوں میں اکثریت بدوں کی ہے۔ نوبل کے مطابق انگریز ہمیشہ سے بہادر ہیں۔ ابن الوقت عقل اور مذہب دونوں حوالوں سے انھیں بہتر سمجھتا ہے۔ غدر کے اسباب میں انگریزوں کی غلطیوں کی نشاندہی کے باوجود، وہ ان کے طرزِ حکومت کو اصولی طور پر بے مثال قرار دیتا ہے، بس ان میں عملی نوعیت کی چند خامیاں ہیں۔ حجۃ الاسلام ان کے حوالے سے مذہبی دلیل لاتا ہے کہ انگریزوں کو حکومت خدا نے دی ہے۔ ان کی برتری بھی خدا کے حکم سے ہے۔ انگریزوں کی عملداری اُسے رحمت الٰہی معلوم ہوتی ہے۔ یہ سب تعریفیں تصویر کا اکہرا رخ ہیں، ایک مستعمری ذہن کے ساتھ جب ابن الوقت، حجۃ الاسلام اور

جان نثار انگریزوں کا مشاہدہ کرتے ہیں تو انھیں ان میں صرف خوبیاں ہی خوبیاں دکھائی دیتی ہیں۔[۷]

ابن الوقت کو اردو تنقید نے عموماً مشرق و مغرب کے تصادم اور اپنی تہذیب کو بچانے کی اصطلاحوں میں دیکھا ہے۔[۸] اگر اس ناول میں ہندوستانیوں کی پیشکش پر نظر رکھیں تو یہ تعبیر ہمارا زیادہ ساتھ نہیں دیتی۔ انگریزوں کے بالمقابل ہندوستانیوں کو ہر لحاظ سے کم تر دکھایا گیا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت صرف انگریزوں کی دیسی آبادی سے بے اعتنائی کے سبب نہیں ہوئی، اس میں رعایا کی 'زیادتی' بھی شامل ہے۔ جو ہندوستانی ریاستیں، انگریزی عملداری کے علاوہ برعظیم میں موجود تھیں، جنھیں ابن الوقت 'شکمی گورنمنٹیں' کہتا ہے، انھیں انگریزی عملداری کے لیے بڑا خطرہ قرار دیا گیا ہے۔ ابن الوقت غدر کے اسباب پر بحث کرتے ہوئے، انگریزوں کو سمجھتا ہے کہ انھیں ان شکمی حکومتوں سے محتاط رہنا چاہیے۔ ان کے منتظم رئیس، 'آرام طلب'، 'احمق'، 'جاہل'، 'غافل' اور 'مسرف' ہیں۔ ان کی رعایا ''نامہذب و ناشائستہ'' ہے۔ انگریزوں کو ہمیشہ ان سے خائف رہنا چاہیے۔ ابن الوقت کے نزدیک ''جسدِ سلطنت میں یہ ریاستیں گویا برص کے چھتے ہیں؛ کیوں کر اطمینان ہو سکتا ہے کہ ان چھتوں کا فساد دوسرے اعضائے صحیح تک متعدی نہیں ہوگا۔'' اس بنیاد پر وہ ان ریاستوں کو انگریزی سلطنت کے لیے بیرونی دشمنوں سے زیادہ خطرناک قرار دیتا ہے۔[۹] ہندوؤں اور مسلمانوں کو انگریزوں سے جو شکایتیں ہیں، ان میں بدگمانیوں کا تذکرہ کر کے ابن الوقت کہتا ہے کہ انگریزوں کو ''معاملہ پڑا ہے نادانوں کے ساتھ''۔ جان نثار بغاوت کو ''کوئی دن کا غل غپاڑا'' کہتا ہے اور رعیت کے ظلم کے باوجود انگریزوں کی مہربانی اور رحم کی داد دیتا ہے جس کا انھوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد رعایا کو معاف کر کے مظاہرہ کیا۔ ہندوستانی جوتی گھٹیا ہے جو ضلع ضلع گھومنے کی ریڑ میں نہیں ٹھہرتی، چرٹ کے بعد کوئی حقے کو منھ لگانا پسند نہ کرے گا۔ حجۃ الاسلام کا ماننا ہے کہ انگریزی عملداری رحمت الٰہی ہے، ناحق انھوں نے انتظام کا کھکھیڑ پالا، اگر وہ ایک ضلع بطور نمونہ چھوڑ دیتے کہ ہندوستانی خود اس کا انتظام سنبھال لیں تو بقول اس کے ''ایک برس بھی پورا نہ گذرنے پاتا کہ لوگ بدعملی سے عاجز آ کر بہ منت انگریزوں کو منا کر لے جاتے اور پھر کبھی بھول کر بھی بغاوت کا نام نہ لیتے۔''[۱۰]

غدر کے چوتھے ہی دن جان نثار دیسی عملداری کے جلد ختم ہونے کی نوید دیتا ہے۔ ابن الوقت

زخمی انگریزوں کو دیکھ کر متاسف ہوتا ہے کہ ''خونِ ناحق کبھی خالی نہیں جاتا''[11] اور قلعے پر پہلا گولا داغے جانے پر وہ نوبل کو والہانہ مبارک باد دیتا ہے۔ نوبل اور حجۃ الاسلام اس باب میں یک زبان ہیں کہ مغلیہ خاندان کو تو خانہ داری کا سلیقہ نہیں، ملک کا انتظام کہاں ان سے ہوسکتا ہے۔ حجۃ کے بارے میں اس کے افسر کی رائے ہے کہ اگر وہ غدر کے دنوں میں ہندوستان میں ہوتا تو اپنے بھائی ابن الوقت سے زیادہ انگریزوں کی مدد کرتا۔ ابن الوقت، جان نثار اور حجۃ سب انگریزوں کا لوہا مانتے ہیں۔ انگریزوں کے بالمقابل سب کو اپنی حیثیت اور شناخت کا احساس ہے۔ ان سب باتوں کے بعد ابن الوقت کو 'مغربی سیلابِ بلا روکنے کی کوشش' یا 'اپنی تہذیب کی عظمت کا نقش' تصور کرنے کے لیے اردو نقادوں کا حوصلہ درکار ہے یا عاشق کی نظر جو دن کو رات کہہ کر معشوق کو راضی رکھنے کی سعی کرتا ہے۔

تبدیلیِ وضع شناخت سے جڑا ایک اہم سوال ہے۔ حجۃ الاسلام کا ابن الوقت کو سمجھانا اور تبدیلیِ وضع سے منع کرنا، عام طور پر تہذیب کی بڑائی کے زیرِ اثر دیکھا گیا ہے۔ اگر متن کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کہیں حجۃ ایسی دلیل پیش نہیں کرتا۔ اس کی انگریزوں سے مرعوبیت اوپر درج اس کے بیانات اور طرزِ عمل سے واضح ہے۔ تبدیلیِ وضع کا سوال تہذیب کی بجائے استعماری افتراق سے جڑا ہے۔ استعماریت کو اپنا جوازِ حکومت ثابت کرنے کے لیے حاکم اور محکوم میں واضح فرق ثابت کرنا ہوتا ہے۔ یہ فرق نسل، قومیت، تہذیب، سیاسی انتظام اور مذہب ہر سطح پر علامتی دنیا میں نمائندگی کے ذریعے اور روزمرہ طرزِ عمل میں حاکموں سے محکوموں کو علاحدہ رکھ کر ثابت کیا جاتا ہے۔ چھاؤنی میں کسی کو رہنے کی اجازت نہیں ہوتی، ملنے کے لیے پہلے اجازت لینا پڑتی ہے، کوٹھی کے باہر ہی گاڑی سے اترنا پڑتا ہے — غالب کی ملازمت والا واقعہ تو یاد ہی ہوگا — ملازمین کی فوج اور اپنے رہن سہن کے ذریعے خود کو محکوموں سے برتر ثابت کیا جاتا ہے۔ یہ عجب نہیں کہ اپنی قوم کی اصلاح کے لیے شروع ہونے والا منصوبہ محض انگریزی وضع اختیار کرنے اور اس کے مضمرات بیان کرنے کی نذر ہوگیا ہے۔ ریفارم کا سلسلہ تو کہیں پیچھے رہ گیا۔ ابن الوقت کا قصہ تمام تر استعماری افتراق میں پیدا ہونے والے رخنے، اس پر انگریزوں اور دیسی آبادی کے ردِعمل کو بیان کرتا ہے۔ دونوں طرف سے آنے والے اس ردِعمل کو سمجھنے کے لیے بنگالیوں کی طرف انگریزوں اور حجۃ کے رویے کو دیکھ لینا مفید ہوگا جو اسی ناول میں مذکور ہے۔

بنگالیوں کی تصویر اس ناول میں 'بے ادب رعایا' کی ہے۔ جیٹ کا افسر، ڈپٹی کلکٹر، اس کی تعریف کے لیے جو خط شارپ کے نام لکھتا ہے، اس میں جیٹ اور بنگالیوں کے رویے میں پائے جانے والے فرق کو بیان کرتا ہے۔ اسے جیٹ سب ڈپٹی کلکٹروں میں زیادہ پسند ہے کہ وہ 'جھڑا بنگالی بابو' نہیں ہے۔ بنگالی قوم سے اسے ''دلی نفرت ہے۔'' اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ ''انگریزی پڑھ کر یہ لوگ ایسے زبان دراز اور گستاخ اور بے ادب اور شوخ ہو گئے ہیں کہ سرکاری انتظام پر بڑی سختی کے ساتھ نکتہ چینیاں کرتے ہیں۔''[12] جب شارپ جیٹ سے اس بارے رائے طلب کرتا ہے تو وہ بھی اپنے افسر کا ہمنوا بن جاتا ہے۔ وہ اُن کی بے باکی اور انگریزوں سے ہم سری کی کوششوں کو بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ بنگالی قانون کی پیروی تو کرتے ہیں لیکن ''حاکم کی کچھ حقیقت نہیں سمجھتے۔''[13] انھوں نے انگریزوں کی ہجو اور مذمت بھی شروع کر رکھی ہے جب کہ شمالی ہندوستان میں یہ حالت ہے کہ ''کوئی انگریز ہو، اس کو سلام کرنا چاہیے اور نہ کرو تو بعضے تو ٹوک دیتے ہیں اور بعضے ٹھوک بھی دیتے ہیں۔''[14] بنگالیوں کے بارے میں خصوصاً اور ہندوستانیوں کے حوالے سے عموماً شارپ کی رائے انتہائی تحقیر آمیز ہے۔ وہ تو ہندوستانیوں کو اپنے جیسا ''آدمی'' ہی نہیں سمجھتا۔ بنگالیوں کے رویے سے اسے سخت چڑ ہے۔ جب جیٹ یہ قیاس پیش کرتا ہے کہ یوماً فیوماً شمالی ہند میں بھی حاکم محکوم کا تفاوت کم ہوتا جاتا ہے تو وہ خدا کا شکر ادا کرتا ہے کہ تب تک اس کی ملازمت ختم ہو جائے گی۔[15] بنگالیوں سے اگر شارپ اور جیٹ کے افسر کو کد ہے تو یہی کہ وہ انگریزوں کی برتر حیثیت دل سے تسلیم نہیں کرتے۔

ابن الوقت نے وضع تبدیل کی اس لیے کہ رعایا اور حاکم میں جو تفاوت ہے اور جو اس کی نظر میں غدر کے برپا ہونے کی اہم ترین وجہ بھی، اسے دور کر کے اتحاد پیدا کیا جائے۔ اصلاح کا طریقہ جو اسے نوبل نے سمجھایا یہ ہے کہ خود اپنی مثال سے انگریزوں جیسا بن کر مسلم رعایا اور انگریزوں میں موجود دوری، جس نے دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے بارے طرح طرح کی غلط فہمیاں پیدا کر دی ہیں، اسے باہمی اختلاط سے دور کیا جائے۔ اس کے لیے وہ انگریزی وضع اور چھاؤنی میں رہائش اختیار کر لیتا ہے۔ نوبل کے ہندوستان میں رہنے تک تو کوئی مسئلہ پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے انگلستان روانہ ہوتے ہی ابن الوقت کے لیے مشکلات کا آغاز ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اسے 'نیٹو'

(native) ہونے کی وجہ سے چھاؤنی سے نکال دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد شارپ اس کی انگریزی وضع کو انگریزوں کی برابری کرنے کی کوشش پر محمول کرتا ہے۔ اتفاقاً راہ میں ملنے پر وہ اس لیے ابن الوقت سے بدگمان ہو جاتا ہے کہ وہ گھوڑے سے اتر کر اسے کیوں نہیں ملا۔ اسے شکایت ہے ابن الوقت سے تو یہی کہ وہ 'ہندوستانی قاعدے' سے نہیں رہتا۔ حجتہ الاسلام سے ہونے والی بحث میں وہ یہی دلیل پیش کرتا ہے کہ:

> آپ کے بھائی ہندوستانی ہو کر صاحب لوگ بننا چاہتے ہیں اور چاہے گستاخی کے ارادے سے نہ ہو مگر ہم لوگوں کو ان کی تمام باتوں پر گستاخی کا احتمال ہوتا ہے۔ [...] کوئی ہندوستانی ہمارے لباس کو جس میں اس کو کسی طرح کی آسائش نہیں، بے وجہ نہیں اختیار کرے گا اور سوائے اس کے کہ اس کے دل میں ہمارے ساتھ برابر کا داعیہ ہو اور کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ یہ ساری تدبیر انگریزوں کو ذلیل اور ان کی حکومت کو ضعیف اور ان کے رعب کو بے قدر کرنے کی ہے۔[۱۶]

جو وضع اختلاط کے لیے اختیار کی گئی تھی، اس کا انجام برعکس نکلا۔ محض انگریز نہیں، ہندوستانی بھی ابن الوقت سے اس کی وضع کے سبب ناراض ہو گئے۔ ان لوگوں کی نظر میں وضع ہی مذہب کا نشان ہے۔ سو ابن الوقت کرشٹان ہو گیا ہے۔ حجتہ اپنی ساس کو یہی سمجھاتا ہے کہ اگر ابن الوقت اپنی وضع ہندوستانی کر لے تو وہ شارپ سے اس کی صلح کروا دے گا۔ ابن الوقت سے اپنے مکالمے میں وہ شارپ والی دلیل ہی پیش کرتا ہے کہ اس کی وضع انگریزی حکومت کے ضعف کا سبب ہے اور انگریزوں کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ ایسی ہر بات کا انسداد کریں جس سے سلطنت کو خطرہ ہو۔ جب ابن الوقت یہ کہتا ہے کہ جلد وہ وقت آنے والا ہے جب ہندوستانی دائرے کی قانونی مجلس کا حصہ ہوں گے، اور ''کوئی قانون بدون ان کے صلاح و مشورے کے جاری نہ ہو سکے گا،''[۱۷] تو یہ باتیں سن کر حجتہ کا لہجہ حیرت سے بھر پور دکھایا گیا ہے۔ حجتہ انگریزی عملداری، 'رحمت الٰہی' کے بارے میں ابن الوقت کے یہ خیالات سن کر استہزا کے ساتھ یہ جواب دیتا ہے:

> اللہ اللہ! اس خبط کا کیا ٹھکانا، کہیں تم نے متوالی کودوں تو نہیں کھا لی؟ 'ایاز قدر خود شناس'۔ انگلستان کی رعایا کی سی قابلیت بہم پہنچائی ہوتی، ملکہ پر اپنا اعتبار ثابت کیا ہوتا

تو ایسی بلند پروازیاں تم کو پھبتیں بھی۔[18]

اس کے بعد حجۃ ہندوستانیوں کی نالیاقتی متعدد مثالوں سے ثابت کرتا ہے۔ اس کی نظر میں، ہندوستانیوں میں ہمت، جرأت، اتفاق، تہذیب، شائستگی، سچائی، سچائی کی تلاش، معلومات، معلومات پہنچانے کا شوق، ہنر، تجارت، دولت، ایجاد اور صناعت، کچھ بھی نہیں تو انگلستانی رعایا کی برابری کا دعویٰ وہ کیسے کر سکتے ہیں۔ وہ تو خانہ داری چلانے کی صلاحیت نہیں رکھتے، ملک کیا چلائیں گے۔ ہندوستان اگر سونے کی چڑیا بھی ہے تو اس سے استفادے کا طریقہ ہندوستانیوں کو نہیں انگریزوں کو معلوم ہے۔ اسی لیے وہ ایاز کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ محمود کی دل جوئی پر آپے سے باہر نہ ہو، محکوم کو حاکم بننے کی کوشش کرنا روا نہیں۔ حجۃ کے یہ دلائل عین اسی نقطۂ نظر کی پیروی ہیں جس کو شارپ نے پیش کیا تھا۔ ان دلائل سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس کا مقصد 'اپنی تہذیب کی بڑائی' کرنا نہیں ہے۔ وہ تو سیدھی سادی منطق پیش کر رہا ہے کہ استعماری افتراق کو بنے رہنا چاہیے۔ یہ نماز روزے کی پابندی ہو یا ہندوستانی لباس، اس سے محبت اپنی بنیادوں پر نہیں، استعماری اساس پر ظاہر ہو رہی ہے۔ ابن الوقت کے لیے تفاوت کا سانپ بھی نہ مرا اور اصلاح کی لاٹھی بھی ٹوٹ گئی۔ انگریزوں کی شناخت کے مقابلے میں ہندوستانیوں کی شناخت ایک محکوم رعایا کے طور پر ہو رہی ہے جو ''نیم وحشی، جاہل، نامہذب'' تو ہیں تاہم 'باؤلے' نہیں جو انگریزی عملداری کے فوائد پر نظر نہ کر سکیں اور اسے بدلنے کی حماقت کریں۔ حجۃ کے بقول:

> یہ بات تو پردے میں بیٹھنے والی عورتیں تک جانتیاں ہیں کہ انگریزی عملداری کے برابر روئے زمین پر کہیں آرام نہیں۔[19]

حجۃ اگر انگریزوں کی آنکھ کا تارا ہے تو اسی لیے کہ وہ بنگالی بابوؤں یا ابن الوقت کے برعکس اپنی 'حیثیت' پہچانتا ہے اور 'سرکاری نوکری' کی حدود سے واقف ہے۔ اس کا ریفارم کے حوالے سے نقطۂ نظر ہے کہ اصلاح ایسی ہونی چاہیے، جس میں 'امتیاز قومی' کو اضافہ ہو، ''مسلمان، مسلمان رہیں''، ''دور سے الگ پہچان پڑیں کہ مسلمان ہیں۔''[20] اس کا یہ بیان شناخت سازی کے عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنے گروہ کی شناخت متعین کرنے کے لیے ایسے خواص کو جمع کرنا، انھیں پہچان کا ذریعہ بنانا ہے۔

ابن الوقت میں شناخت کی وضع کے لیے جو بیانات، واقعات اور طرزِ عمل بیانیے کا حصہ

بنائے گئے ہیں، وہ شناخت کے اس دائرے سے تعلق رکھتے ہیں جسے ہم نے محیط قرار دیا تھا۔ تعین سازی کی یہ کوششیں استعماری کلامیے سے متاثر ہیں۔ یہ مان کر چلتی ہیں کہ ہندوستانی آبادی دو بڑے مذہبی گروہوں پر مشتمل ہے اور قوم کی بنیاد مذہب ہے۔ حجۃ کے ہاں اس کا واضح بیان موجود ہے اور وہ شارپ سے ہونے والی گفتگو کے دوران سامنے آیا ہے۔ اس بیان میں یہ وضاحت موجود ہے کہ حجۃ قومیت کی بنیاد شارپ سے لے رہا ہے:

> قومی اتفاق جس کو آپ نیشنلٹی کہتے ہیں، نہ ہندوستان میں اب ہے اور نہ آئندہ اُس کے قائم ہونے کی امید۔ نہ سارے ہندوستان کا کبھی ایک مذہب ہوگا اور نہ یہاں کے باشندے کبھی ایک نیشن بنیں گے۔[۲۱]

قومیت کی بنیاد جسے ریڈ کی دیسی تعلیم پر رپورٹ میں درج کیا گیا تھا، جسے تاریخ کی استعماری نصابی کتب میں دہرایا گیا[۲۲]، وہی حجۃ اور شارپ کے ہاں موجود ہے۔ یہ بنیاد اس بیانیے میں دو سطح پر کام کر رہی ہے۔ ایک تو اس قومی اتفاق کی عدم موجودگی سے انگریزوں کی فوقی اور ہندوستانیوں کی کمتر حیثیت کا اثبات ہو رہا ہے۔ انگریز قوم ہیں، ہندوستانی نہیں۔ دوسری سطح مقامی آبادی کی مختلف گروہوں میں تقسیم ہے۔ اس سطح پر شناخت کا دوسرا دائرہ متعین ہوتا ہے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ انگریزوں کے بالمقابل ہندوستانی آبادی مختلف گرہوں میں بٹی ہے اور تمام انگریز، تمام ہندوستانیوں سے افضل ہیں تو اس کے بعد گروہوں کی شناخت، ان میں امتیاز کے ذریعے قائم ہونے لگی۔ اس ناول میں ابن الوقت کے اعمال 'اپنی قوم' کے لیے ہیں۔ اس کی تگ و دو قوم کو ادبار سے نکالنے کے لیے ہے۔ شناخت کی تعمیر کے لیے جو حکمت عملیاں اپنائی گئی ہیں، ان میں اپنی 'قوم' سے ایسے اوصاف کا انساب ہے جو اس کی امتیازی حیثیت نمایاں کر سکیں۔ یہ حیثیت امتیازی سے فوقی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جو تغلب انگریزوں کو پہلے دائرے میں تمام ہندوستانی آبادی پر حاصل ہے، وہی اس دائرے میں ابن الوقت کی قوم یعنی مسلمانوں کو ہندوؤں پر حاصل ہو رہا ہے۔ راوی، ابن الوقت، حجۃ الاسلام کے علاوہ نوبل اور شارپ بھی دونوں گروہوں میں امتیاز کرتے ہیں۔

مسلمانوں اور ہندوؤں میں امتیاز کے اولین نقوش نوبل کے مکالموں میں سامنے آتے ہیں۔

ہندوستان کی تمام آبادی کو بودی اور محکوم طبیعت بتانے کے بعد، نوبل ابن الوقت سے مسلمانوں اور خصوصاً دلی کے مسلمانوں پر غدر کے الزام کی بات کرتا ہے۔ غدر کے واقعات نے انگریزوں کو اتنا 'غیظ وغضب' دلایا ہے کہ وہ انگریز کے ایک 'قطرۂ خون' کے بدلے ''ہندوستانیوں کے خون کی ندیاں'' بہانا بھی کم سمجھتے ہیں۔ وہ ابن الوقت کو سمجھاتا ہے کہ دلی کے مسلمانوں نے غدر برپا نہیں کیا، یہ کارستانی تو ہندوؤں کی تھی۔ ہندوؤں کے حوالے سے اس کا کہنا ہے کہ ان کا مذہب رسم و رواج کے علاوہ کچھ نہیں۔ ان کے مقابلے میں نوبل کے بقول مسلمانوں کا مذہب سپاہیانہ ہے، اور ''ہر مسلمان مذہباً سپاہی ہے۔''[۲۳] وہ ایک مسلمان تحصیل دار کا قول نقل کرتا ہے جس میں دونوں مذاہب کے ماننے والوں کے مزاج میں واضح 'امتیاز' بیان کیا گیا ہے۔ اس کے بقول مسلمان فقیر بھی ڈانٹ کر خیرات مانگتا ہے اور ہندو فقیر گڑگڑا کر بھیک کا طلب گار ہوتا ہے۔ مسلمان کی فقیری میں بھی طنطنہ ہے۔ نوبل کی نظر میں مسلمان اپنے مذہب پر ناز کرتے ہیں اور ذلیل خوش آمد نہیں کرتے۔ اس کی رائے میں ہندوستان کے مسلمانوں کو ہندوؤں کی صحبت نے بڑے نقصان پہنچائے ہیں جن میں ایک بڑا نقصان تو شکی اور وہمی ہونا ہے۔ ہندوؤں کی دیکھا دیکھی مسلمان بھی انگریزوں سے بدکتے ہیں اور ان کے ساتھ کھانے کے معاملے میں چھوت چھات کو ماننے لگے ہیں۔ ابن الوقت جب غدر کے حالات کا تجزیہ کرتا ہے تو وہ بھی دونوں مذاہب کے ماننے والوں کو علاحدہ علاحدہ گروہ خیال کرتا ہے۔ وہ دونوں کی طرف اشارے کے لیے ان کے مذہبی ناموں سے ہی پکارتا ہے۔ ہندوؤں نے مسلمانوں سے جو سیکھا، اس میں دھوتیاں اور کھڑاویں چھوڑ کر پاجامے اور جوتیاں پہننا ہے اور عورتوں کو پردے میں بٹھانا، اس کے مقابلے میں ہندوؤں سے جو کچھ مسلمانوں نے لیا ہے، ان میں قبروں کی تعظیم، کھانے پینے کا پرہیز، بیوہ عورتوں کا نکاح نہ کرنا، اور شادی بیاہ کے موقعے پر مختلف رسمیں اپنا لینا جن کا مذہب سے کوئی تعلق نہیں۔[۲۴] یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر یہ رسمیں مذہب سے تعلق نہیں رکھتیں تو یہ کیسے طے ہو گیا کہ یہ رسمیں ہندو مذہب سے متعلق ہیں۔ اگر ہندوؤں کا، نوبل کے مطابق کوئی مذہب ہی نہیں تو ان کی رسمیں ان کے مذہب کی نمائندہ کیسے بن سکتی ہیں؟ محض رسموں کی بنیاد پر اور وہ بھی ایسی جو مختلف علاقوں میں مختلف صورتوں کی حامل ہیں، کیسے متنوع گروہوں کو ایک مذہبی گروہ کہا جا سکتا ہے۔ ابن الوقت کے نزدیک

ہندوؤں کا مذہب ''تارِ عنکبوت سے زیادہ بودا اور چھوئی موئی سے بڑھ کر نازک ہے۔''[۲۵] وہ واضح کرتا ہے کہ ہندوؤں کو اس نازک مذہبی کی وجہ سے انگریزوں سے بدگمانیاں ہیں کیونکہ انگریزی پڑھے ہندو مذہب سے برگشتہ ہوئے جاتے ہیں۔ ہندوؤں کے ساتھ میل جول سے مسلمانوں میں جو خرابیاں نوبل کی نظر میں پیدا ہوئی تھیں، وہی ابن الوقت کے ہاں ہندوؤں سے مسلمانوں کو پہنچنے والے نقصان ہیں۔ اس کے نزدیک بھی مسلمانوں نے وہم، شک اور پست حوصلے جیسی علتیں ہندوؤں سے سیکھی ہیں۔ وہ نوبل کے ہاں اپنی تقریر میں دعویٰ کرتا ہے کہ مسلمانوں سے 'اتنی ہندوویت' تو وہ اکیلا دور کر دے گا۔

نوبل کے مطابق اگر انگریزوں اور مسلمانوں میں دوری ہے تو ہندوؤں کے زیرِ اثر۔ انھوں نے ہی غدر برپا کی، تھپ گئی مسلمانوں پر، ابن الوقت اور حجۃ بھی یہی ثابت کرنے میں جُٹے ہیں کہ مسلمان انگریزوں سے بلحاظِ مذہب قربت رکھتے ہیں۔ ان میں تو مناکحت اور مواکلت بھی جائز ہے۔ بات صرف بیانات تک محدود نہیں۔ ہندو مسلم امتیاز کو نمایاں کرنے میں ہندو سرشتہ دار کا کردار بھی اہم ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ مسلمان ڈپٹی سے انگریز افسروں کو ایک ہندو سرشتہ دار بدظن کرتا ہے۔ اس طرح امتیاز کا جو بیانیہ اوصاف کے بیان سے شروع ہوا تھا، وہ کرداروں کے اختلاف سے مکمل ہو جاتا ہے۔ مسلم ڈپٹی کے خلاف ہندو سرشتہ دار انگریزوں کو بھڑکاتا ہے۔ شارپ کے ساتھ ہونے والی لڑائی میں ابن الوقت کا پر اعتماد طرزِ عمل بھی اس کی گروہی شناخت کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ وہ شارپ کے اظہارِ وجوہ کے نوٹس پر 'دندان شکن' جواب دیتا ہے، جس پر راوی اسے 'میرا شیر' کے لفظوں میں یاد کرتا ہے۔ ابن الوقت کے اس جرأت مندانہ طرزِ عمل کو بھی راوی قومی صفت سے منسوب کرتا ہے۔ وہ تضاد کے ذریعے ابھارتا ہے کہ شاید انگریز نے سمجھا تھا کہ یہ بھی کوئی ''لالہ بھائی ڈپٹی کلکٹر'' ہے جسے ذرا گھوریں گے تو وہ ڈر کے مارے گڑگڑانے لگے گا۔ یوں کرداروں کا طرزِ عمل اپنے اپنے گروہی امتیازی اوصاف کے عین مطابق ہے۔ ایک منت خوش آمد سے کام نکالتا ہے، دوسرا اعتماد کی شان سے ملازمت کرتا ہے۔

اس گروہی شناخت کی جوہریت (essentiality) خود بیانیے کے اندر ہی مجروح ہوتی ہے۔ اگر تمام ہندو بودے، محکوم اور ڈرپوک ہیں تو بنگالی بابوؤں کو کس کھاتے میں رکھا جائے گا جن سے

شارپ، وکٹر اور حجۃ تینوں نالاں ہیں۔ بنگالیوں نے جو قانون کا احترام کرنے کے باوصف حاکموں کی عزت اور تکریم کرنا چھوڑ دی ہے اور وہ اخباروں میں ''گورنمنٹ کی مذمت، حکام کی ہجو اور اس پر بھی بند نہیں، ناولوں کے ذریعے سے فضیحت''[۲۶] کرتے ہیں اور اس پر مستزاد ''تھیئٹروں میں نقلیں''[۲۷] نکالتے ہیں، ایسا کوئی کام سپاہیانہ مذہب کے حاملوں کی طرف سے تو نہیں ہوا۔ ایک طرف تو بنگالیوں کے ہم سری کرنے پر غصہ ہے، دوسری طرف حجۃ اور ابن الوقت کے یہ دلائل کہ مسلمان اور انگریز ایک فطری اتحاد ہے، اگر ان میں دوری ہے تو ہندوؤں کی دیکھا دیکھی۔ اس طرح بیانیہ تضادات سے گھر جاتا ہے۔ یہ شناخت سازی کی کوششیں ہیں جو ایک مسلم کی نظر سے انگریزوں کے ساتھ معاملہ کرنے اور خود کو ہندوؤں سے ممیّز کرنے میں بہت سے تضادات کا شکار ہیں۔

شناخت سازی کا یہ عمل محض ان دو دائروں تک محدود نہیں، اسی ناول میں شناخت کا تیسرا دائرہ بھی موجود ہے جو جوہری شناخت 'مسلم' کے اندر پائے جانے والے امتیازات کا اظہار ہے اور اس بات کی دلیل بھی کہ شناخت جامد نہیں، مکالماتی اور متحرک ہوتی ہے۔ تیسرا دائرہ غدر کی ذیل میں سامنے آتا ہے۔ یہاں بھی نوبل، ابن الوقت، حجۃ الاسلام اور جان نثار یک زبان ہیں۔ 'مسلم' شناخت کے اندر (internally) اشراف، اجلاف کی ذیلی تقسیم موجود ہے۔ یہ ناول تمام مسلمانوں کو ایک قوم کہنے کے باوجود اور ان سے قومی صفات منسوب کرنے کے باوصف، اشراف، اجلاف اور ارذال کی تقسیم کو بڑے واضح انداز میں دکھاتا ہے۔ اس حوالے سے اوپر درج چاروں کردار ہم زبان ہیں۔ ابن الوقت، حجۃ اور جان نثار کے فرمودات کی اس ذیل میں تو سمجھ آتی ہے کہ ان کا تعلق 'اشراف' سے ہے، تاہم نوبل کا ہندوستانی آبادی کی اس تقسیم سے لگاؤ، ثقافتی معنی اور سماجی ماحول (habitus) کے ذریعے آیا ہے۔ نذیر احمد نے اسے دیکھا بھی اسی اشراف ارذال کی تقسیم میں ہے — جان نثار نوبل کو شریف اور شریف پرور قرار دیتا ہے — اور اس کی زبانی اس تقسیم پر تصدیق کی مہر بھی ثبت کروائی ہے۔ ابن الوقت کی انگریز سوسائٹی میں شناسائی کے لیے منعقد تقریب میں وہ اپنے مخاطب انگریزوں کے ذہن سے یہ نکالنا چاہتا ہے کہ مسلمان انگریز دشمن ہیں۔ اس حوالے سے اپنی گفتگو میں وہ بتاتا ہے کہ اگر غدر میں مسلمانوں نے بغاوت کی بھی ہے تو ''اکثر عوام الناس، پاجی، کمینے، رذیل [لوگوں نے]، جن کے پاس

رسم و رواج کے سوائے مذہب کوئی چیز نہیں۔"[۲۸] اس بیان سے یہ تو واضح ہے کہ رذیلوں نے بغاوت کی، اشراف نے نہیں۔ یہ محض نوبل کا بیان نہیں۔ ناول کے تمام اشراف کردار انگریزوں کے مددگار ہی ہیں جو مذہب سے اپنے رویے کے لیے دلائل لاتے ہیں۔ رسم و رواج کے تحت زندگی گذارنے والے یہاں بغاوت کرتے ہیں اور مذہبی آدمی انگریزوں سے مفاہمت کر رہے ہیں۔ ابن الوقت تو باقاعدہ انگریزوں کی مدد کرتا ہے، حجۃ بھی نہ صرف غدر کو ناپسند کرتا ہے بلکہ اس کے بارے میں اس کے افسر کی رائے بھی ناول میں درج ہے کہ وہ اگر حج کرنے نہ گیا ہوتا تو غدر کے دنوں میں ابن الوقت سے بڑھ کر انگریزوں کی مدد کرتا۔

غدر کا الزام مسلم ارذال پر رکھنے کے بعد دوسرا اہم مسئلہ انگریزی پالیسیوں کی وجہ سے اس رذیل شریف کے درمیان پائے جانے والے امتیاز کا کم ہونا یا ارذال کا ترقی کرنا ہے۔ یہ بہت عجیب لگتا ہے کہ اپنی قوم کے 'مسلمان بھائی' ترقی کرتے ہوئے صرف اس لیے برے لگتے ہیں کہ وہ ارذال میں سے ہیں۔ انگریزوں سے اس معاملے میں ابن الوقت، حجۃ الاسلام اور جان نثار تینوں شاکی ہیں۔

جان نثار کو انگریزوں سے گلہ ہے کہ انھوں نے ہندوستان میں ملازمت کے لیے آنے والے برطانویوں کے انتخاب میں خاندان کو بنیاد بنانا چھوڑ دیا ہے۔ امتحان کا طریقہ جب سے رائج ہوا ہے تو "اکثر عوام بلکہ دھوبی، حجام، موچی، بھٹیارے وغیرہ پیشہ وروں کے لڑکے، جن کی ولایت میں کچھ عزت نہیں، محنت کر کے امتحان پاس کر لیتے ہیں۔"[۲۹] حجۃ اور ابن الوقت کا دکھ دوسرا ہے۔ انھیں اشراف کے مقابلے میں عام تعلیم اور ملازمت میں تعلیم کو بنیاد بنانے کی وجہ سے ہندوستانی ارذال کے بچوں کا ترقی کرتے جانا کھٹکتا ہے۔ کہاں پہلے خاندانی وقار ہی واحد معیار ہوتا تھا اور اب انگریزی دور میں "کمینوں میں علم کا رواج زیادہ ہوتا جاتا ہے، شریفوں کو تنزل ہے، رذیلوں کو بحالی ہے۔"[۳۰] یہ سب کیوں ہو رہا ہے، اس لیے کہ انگریزی نوکری میں "شریف اور رذیل کا امتیاز نہیں ہوتا۔"[۳۱] حجۃ، ابن الوقت کو سمجھاتا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی ہندوستانی گروہوں کے مقابلے میں 'خستہ حالی' اور 'مفلسی' کو دیکھ کر ریفارم کا بیڑا اٹھایا، اچھا کیا۔ اس نے جو حل نکالا کہ مسلمانوں کو زیادہ سے زیادہ سرکاری نوکریاں دلائی جائیں، یہ غلط کیا۔ اس کی وہ دو وجوہ بیان کرتا ہے: ایک تو سرکاری ملازمت میں

آمدن کم اور سرکاری ملازمتوں کی تعداد بھی کم ترین ہوتی ہے، دوسری وجہ شریف و رذیل کے امتیاز میں آنے والی کمی ہے۔ وہ سمجھا تا ہے کہ :

> بنیے، بقال، ٹھٹیرے، کسیرے، کنجڑے، بھٹیارے، انگریزوں کے کل شاگرد پیشہ یہاں تک کہ سائیس، گر اس کٹ جن کی ہفتاد پشت میں کبھی کوئی اہلِ قلم ہوا ہی نہیں، نوکری کی دھن میں سب کے بچے مدرسوں میں پڑھ رہے ہیں، پس نوکریوں سے کیا فلاح ہونی ہے؟[۳۲]

غدر بھی رذیلوں نے برپا کیا اور انگریزی عملداری میں اگر کسی کو ترقی مل رہی ہے تو وہ بھی رذیلوں کی ہی ذات کو۔ شناخت سازی کا وہ سلسلہ جو بڑے دائرے میں انگریزوں اور ہندوؤں کے بالمقابل ایک بڑی شناخت ''مسلم'' وضع کر رہا تھا، اپنے چھوٹے ذیلی (internal) دائرے میں شریف، رذیل میں تقسیم ہو گیا۔ یہ مثالیں اس بات کو دکھا اور ثابت کر رہی ہیں کہ شناخت کوئی جامد اور بنی بنائی شے نہیں۔ یہ مظہر ہے جو اپنے متقابل کے ذریعے متشکل ہوتا ہے۔ انگریزی کلامیے کی پیروی میں جو جوہری شناختیں وضع کی گئیں، وہ اپنی تشکیل (articulation) کے دوران کئی طرح کے تضادات کا شکار ہو گئیں۔

ابن الوقت اور حجۃ ایک ہی شناخت 'اشراف' سے تعلق رکھتے ہیں۔ دونوں کے انگریزی حکومت کے حوالے سے ردِعمل میں بھی یکسانیت موجود ہے، دونوں اس سے معاملہ کرنے، اس کا حصہ بننے کی فکر میں ہیں۔ دونوں کے ہاں اختلاف حکمتِ عملی کا ہے۔ ایک ان کی برابری کے ذریعے ان سے اختلاط بڑھانے کا خواہش مند ہے، دوسرا اپنی حیثیت پہچان کر ان سے مفاہمت کا آرزو مند۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزوں کو بھی مذہبی آدمی پسند ہے جو ان کی حاکمیت تسلیم کرے اور استعماری افتراق کو بنائے رکھے۔ اس افتراق کو ختم کرنے میں جن مشکلات کا دھڑکا تھا، ان کی تصویر ابن الوقت کے کردار میں کھینچی گئی ہے۔

[نوٹ: یہ مضمون راقم کے پی ایچ ڈی کے مقالے کے ایک حصے کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ اس کے اولین خدوخال کے لیے ملاحظہ ہو: محمد نعیم، قیام پاکستان سے قبل اردو ناول کا ثقافتی مطالعہ، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، جی سی یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۱۴ء]۔

حواشی و حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، یونی ورسٹی اوف سرگودھا۔

۱۔ نذیر احمد، فسانہ مبتلا، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء)۔

۲۔ نذیر احمد، ابن الوقت، مرتبہ سید سبط حسن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء) ص۵۔
سلطان رشک نے ابن الوقت کو ''تمام ظاہری خامیوں'' کے باوجود ''نذیر احمد کا سب سے یادگار کردار'' قرار دیا ہے۔ سلطان رشک، ''ابن الوقت''، نیرنگِ خیال ۶۶، نمبر۷۵۲ (جولائی ۱۹۹۰ء): ص ۹۔۲۵۔

۳۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ص۱۸۔

۴۔ ایضاً، ص۴۱۔

۵۔ ایضاً، ص۵۶۔

۶۔ ایضاً، ص۲۶۱۔

۷۔ ایضاً، ص۶۶، ۸۶، ۹۸، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۵۰، ۲۷۵، ۳۴۳؛ اردو ناول میں انگریزوں کے حوالے سے مرعوبی رویوں کے جائزے کے لیے دیکھیے: محمد نعیم، ''اردو ناول اور استعمار زدگی''، تخلیقی ادب شمارہ ۸ (۲۰۱۱ء): ص۴۵۳ – ۴۷۸۔

۸۔ ابن الوقت پر ہونے والی تنقید کے جائزے کی لیے ملاحظہ ہو: محمد نعیم، ''ابن الوقت پر تنقید کا تجزیاتی مطالعہ''، معیار شمارہ ۷ (۲۰۱۱ء): ص ۳۵۱ – ۳۶۰۔

۹۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ص۱۲۳ – ۱۲۵۔

۱۰۔ ایضاً، ص۳۳۵۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۱۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۶۶۔۲۶۷۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۲۷۹۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۲۸۰۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۷۰۔۲۸۶۔

۱۶۔ ایضاً، ص۲۷۵۔۲۷۶۔

۱۷۔ ایضاً، ص۳۳۴۔

۱۸۔ ایضاً۔

۱۹۔ ایضاً، ص۲۸۳۔

۲۰۔ ایضاً، ص۳۴۶۔

۲۱۔ ایضاً، ص۲۸۴۔

۲۲۔ استعماری مسودات میں گروہی شناختیں ہندوستانی آبادی کی تفہیم کے لیے وضع کی گئیں۔ انگریزی تاریخیں بھی افتراقی شناختوں سے اٹی پڑی ہیں۔ مثال کے لیے دیکھیے:

Henry Stewart Reid, *Report on Indigenous Education and Vernacular Schools, in Agra,*

Aligarh, Bareli, Etawah, Farrukhabad, Mianpuri, Mathura, Shahjahanpur, for 1850-51 (Agra: Secundra Orphan Press, 1852);

J. Charles Williams, *The Report on the Census of Oudh, Vol. 1, General Report* (Lucknow: Oudh Government Press, 1869).

۲۳۔ نذیر احمد، ابن الوقت، ، ص۸۱۔

۲۴۔ ایضاً، ص۱۱۴، ۱۲۵–۱۲۶۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۲۷۹۔

۲۷۔ ایضاً۔

۲۸۔ ایضاً، ص۱۱۴۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۴۰۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۱۰۱۔

۳۲۔ نوبل، جان نثار، ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کی شریف رذیل کے حوالے سے آرا کے لیے ابن الوقت کے بالترتیب یہ صفحات دیکھیے: ص۱۱۴؛ ۱۰۱؛ ۱۴؛ ۱۴۰؛ ۳۴۵۔

مآخذ

احمد، نذیر۔ فسانہ مبتلا۔ مرتبہ افتخار احمد صدیقی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۷ء۔

______۔ ابن الوقت۔ مرتبہ سید سبط حسن۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء۔

رشک، سلطان۔ ''ابن الوقت''۔ نیرنگِ خیال ۶۶، نمبر۵۲۷ (جولائی ۱۹۹۰ء): ص ۹–۲۵۔

نعیم، محمد۔ ''اردو ناول اور استعمار زدگی''۔ تخلیقی ادب شمارہ ۸ (۲۰۱۱ء): ص۴۵۳ – ۴۷۸۔

______۔ ''ابن الوقت پر تنقید کا تجزیاتی مطالعہ''۔ معیار شمارہ ۷ (۲۰۱۱ء): ص ۳۵۱ – ۳۶۰۔

______۔ قیام پاکستان سے قبل اردو ناول کا ثقافتی مطالعہ۔ مقالہ برائے پی ایچ ڈی، جی سی یونی ورسٹی، لاہور، ۲۰۱۴ء۔

انگریزی کتب

Reid, Henry Stewart. *Report on Indigenous Education and Vernacular Schools, in Agra, Aligarh, Bareli, Etawah, Farrukhabad, Mianpuri, Mathura, Shahjahanpur, for 1850-51.* Agra: Secundra Orphan Press, 1852.

Williams, J. Charles. *The Report on the Census of Oudh, Vol. 1, General Report*. Lucknow: Oudh Government Press, 1869.

محمد سلمان بھٹی *

پی ٹی وی لاہور مرکز کا اردو ڈراما: تاریخ اور تقابلی مطالعہ

جدید معاشروں میں معاشرتی مسائل کومحسوس کرتے ہوئے ایسے امور پر خصوصی توجہ مرکوز کی جارہی ہے جن کی بدولت معاشرتی مسائل پیدا کرنے والے محرکات کو جان کر ان کے حل کے لیے مؤثر اقدامات کیے جاسکیں۔ دنیا کے تمام معاشرے ہمہ وقت تبدیلی سے دوچار رہتے ہیں۔ اور جہاں مثبت تبدیلیوں کے لیے مخصوص مکتبۂ فکر کردار ادا کرتا ہے، وہاں ایسا طبقہ بھی موجود ہے جو ان مثبت تبدیلیوں کی راہ میں رکاوٹ بھی بنتا ہے۔ یوں اگر سماج میں متنوع طرزِ فکر رکھنے والے طبقات فعال ہوں تو معاشرہ بھی متنوع اُتار چڑھاؤ کا شکار رہتا ہے۔ پاکستانی معاشرہ آج سے چار یا پانچ دہائیوں قبل جن مسائل سے دوچار تھا بدقسمتی سے آج بھی انھی مسائل میں گھرا ہوا ہے۔ یہی نہیں بلکہ موجودہ پاکستانی معاشرے میں اُن مسائل کی مزید کئی شاخیں بھی نمودار ہو چکی ہیں۔ والدین اور اولاد کے مابین نسلی اور ذہنی تفاوت، نوجوانوں میں بے راہ روی اور نشے کا استعمال، دیہات سے شہروں کی جانب نقل مکانی، دولت کی غیر مساوی تقسیم، دہشت گردی، مذہبی، لسانی، سیاسی اور علاقائی تعصب، ان سب معاملات نے قانونی پیچیدگیوں، ذہنی انتشار اور نفسیاتی الجھنوں جیسے کئی مسائل کی آبیاری کی ہے۔ معاشرتی اداروں میں ان مسائل کی نقب زنی کی بدولت اداروں میں بھی انتشار پیدا ہو چکا ہے۔ جب سماجی ادارے

افراد کی ضروریات کی تسکین میں ناکام رہیں تو تعلیمی، خاندانی، معاشی، لسانی اور طبقاتی مسائل بڑھتے چلے جاتے ہیں۔موجودہ پاکستانی معاشرہ بے شمار تبدیلیوں اور مسائل کی زد میں ہے۔ایسی صورتحال میں ایک سوال اُٹھتا ہے کہ کیا مسائل کے حل کی ذمہ داری محض ماہر عمرانیات ہی پر ڈالنا عین انصاف ہے؟ میری ناقص رائے تو یہ ہے کہ اس ضمن میں محض ماہر عمرانیات ہی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے اور نہ ہی ان تمام مسائل کا تدارک مکمل طور پر اُن کے دائرۂ اختیار میں ہے۔معاشرتی صحت کے ذمے داروں میں عوامی اشتراک اور حکومتی معاونت کے علاوہ زبان و ادب سے وابستہ افراد بھی شامل ہیں۔ جب سماجی ادارے اپنی ذمہ داری بھر پور طریقے سے نہ نبھا سکیں تو وہاں عصری مسائل و معاملات کے سلجھاؤ کے ڈانڈے ادب سے جا ملتے ہیں۔ ادب، ادیب کی داخلی کیفیات کا عکاس ہی نہیں بلکہ اُس معاشرے کی خارجی کیفیات کا عکس اور مشاہدہ بھی ہے جس میں ادیب سانس لیتا ہے یا آسان لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ یہ فن کار کے داخل اور خارج، ظاہری اور باطنی کیفیات کی جمع، تفریق، ضرب اور تقسیم ہے جو بالآخر فن لطیف کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

معاشرتی مسائل کی پیشکش اور اُن کے حل کے لیے اقدامات کے سلسلے میں جس قدر شعور ذرائع ابلاغ پیدا کر سکتے ہیں کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ ذرائع ابلاغ میں ایک طاقت ور ذریعہ ٹیلی ویژن ہے کیونکہ اس سے پروگراموں، دستاویزی فلموں اور ڈراموں کے ذریعے معاشرتی حقائق کو بآسانی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں ڈرامے کی مدد سے تفریح اور آگہی دونوں امور بآسانی انجام دیے جا سکتے ہیں اور یوں ڈراما ایک پُر اثر ذریعۂ اظہار، حقائق کی پیشکش، مسائل کے ادراک اور رائے عامہ ہموار کرنے والے کردار کے روپ میں ابھرتا ہے۔ معاشرتی رویوں اور تبدیلیوں کے حوالے سے اگر پاکستان ٹیلی ویژن کے کردار کا جائزہ لیا جائے (یہاں پی ٹی وی سے مراد حکومت کے زیرِ اثر خدمات انجام دینے والا ادارہ ہے) تو ہم دیکھتے ہیں کہ پی ٹی وی ڈرامے نے پاکستانی سماجی زندگی کو حقیقی رنگ میں پیش کرنے کے علاوہ مسائل کے حل کے لیے نئی اور مؤثر راہوں کا تعین بھی کیا۔ پی ٹی وی کے قیام (۱۹۶۴ء) سے ۲۰۰۰ء تک ہمارے ڈراما نگاروں نے جن معاشرتی قباحتوں اور صحت مند سماجی رویوں کی خوبصورت عکاسی کی وہ کسی سے ڈھکی چھپی نہیں۔ پی ٹی وی کے ڈراموں نے حکومتی

اداروں اور افراد کی توجہ کئی اہم سماجی معاملات و مسائل کی جانب مبذول کرائی جن کا کھوج اور علاج شاید سماجی اداروں کے بس کی بات نہ تھا۔

> بھارتی ٹیلی ویژن ''دوردرشن'' کی ابتدا پاکستان ٹیلی ویژن کی ابتدا سے تقریباً چھے سال قبل (۱۹۵۹ء) میں سات بڑے مراکز سے ہوئی، جن میں ممبئی، سری نگر، امرتسر، پونا، مدراس، لکھنؤ اور کلکتہ شامل تھے۔[1]

ان تمام مراکز میں سے امرتسر اہمیت کا حامل ہے، جس پر گفتگو ہم اگلے صفحات میں کریں گے۔ پہلے پہل تو بھارت اپنے پروگراموں میں خبریں، کچھ تعارفی یا تفریحی و علاقائی پروگرام ہی نشر کرتا تھا۔ بھارتی ٹی وی، پی ٹی وی سے قبل ٹی وی ڈرامے جیسی صنف سے نا واقف تھا۔ اکتوبر ۱۹۶۳ء میں پاکستانی حکومت نے ایک بل پاس کیا جس کے تحت ایک نجی شعبے کی شراکت سے پاکستان ٹیلی ویژن کی نشریات شروع کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ اس فیصلے کے بعد با قاعدہ طور پر ۲۶ نومبر ۱۹۶۴ء کو لاہور میں پاکستان کا پہلا سرکاری ٹیلی ویژن اسٹیشن فعال کیا گیا۔ اُس وقت پی ٹی وی کے پہلے مرکز کے لیے لاہور ہی کو کیوں چنا گیا؟ اس کے پس پر دہ چار محرکات کار فرما ہو سکتے ہیں۔ اول: لاہور میں اسٹیج اور ریڈیائی ڈراما تحریر کرنے والوں کے علاوہ اداکاروں کی بھی کثیر تعداد موجود تھی۔ دوم: لاہور میں فلمی صنعت اور تھیٹر کا شعبہ بھی مضبوط تھا لہٰذا ٹی وی جیسے ابلاغی شعبے کے لیے محنتی اور تعلیم یافتہ افراد کی کمی نہ تھی۔ سوم: لاہور میں ثقافتی سرگرمیوں کے عروج کی بدولت فن و ادب سے تعلق رکھنے والے نابغہ روزگار افراد پی ٹی وی کے لیے بآسانی دستیاب تھے۔ چہارم: بھارتی سرحد سے قریب ہونے کی وجہ سے اس کی اہمیت سیاسی اور جغرافیائی اعتبار سے انتہائی اہم تھی جسے شاید عسکری قیادت نے بخوبی محسوس کر لیا تھا، لہٰذا بھارت سے ثقافتی جنگ لڑنے کے لیے اس شہر سے بہتر مقام ملنا ممکن نہ تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان وجوہات کے علاوہ پس پردہ اور بھی کئی محرکات ہوں لیکن اگر پاکستان کی ثقافتی و سیاسی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو مذکورہ نکات سے اتفاق نہیں تو اختلاف بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال ۲۶ نومبر ۱۹۶۴ء کو صدر ایوب خاں نے پی ٹی وی لاہور مرکز کا افتتاح کیا۔ اس کے قیام کا مقصد یہ بتایا گیا کہ:

> ٹیلی ویژن کو صرف تفریح کا ذریعہ ہی نہیں بنانا چاہیے۔ بلکہ اسے عوام کے علم میں اضافہ کرنے، معاشرے کی مثبت اور ترقی پذیر اقدار کو تقویت دینے، لوگوں میں سائنسی

اندازِ فکر پیدا کرنے اور ملک میں ثقافتی روایات کو فروغ دینے کے لیے استعمال کرنا...... مجھے یقین ہے کہ قومی اتحاد اور یک جہتی پیدا کرنے کی مہم میں بھی ٹیلی ویژن کافی اہم کردار ادا کرے گا۔[۲]

ابتدا میں حکومت پاکستان نے Nippon Electrical Company[۳] سے ایک معاہدہ کیا، جس کے تحت اسے نوے دن کے لیے دو پائلٹ پراجیکٹ چلانے کا اختیار دیا گیا۔ پہلا پائلٹ اسٹیشن لاہور میں قائم کیا گیا، جب کہ دوسرا ڈھاکا میں، یہ دونوں اسٹیشن کمپنی نے اپنے خرچ پر لگائے۔ لیکن انھیں چلانے کے لیے حکومت پاکستان ان کمپنیوں کے ساتھ برابر کی حصہ دار تھی۔ Nippon Electrical Company نے پاکستان کو ۶۰۰ ٹیلی ویژن سیٹ مہیا کیے، جن میں سے ۳۰۰ سیٹ لاہور اور ۳۰۰ سیٹ ڈھاکا شہر کے لیے تھے۔ مزید ۲۰۰ سیٹ کمپنی نے سکولوں، کالجوں، ریستورانوں اور سوشل ویلفیئر کلبوں کے لیے مہیا کیے۔ پی ٹی وی کے با قاعدہ پروگراموں کا آغاز ۲۷ نومبر ۱۹۶۴ء کو لاہور سے ہوا۔ پی ٹی وی اسکرین پر پیش کیا جانے والا پہلا ڈراما ''نذرانہ'' تھا، جسے نجمہ فاروقی نے تحریر کیا۔[۴] اس سے اگلے ہفتے انور سجاد کا ڈراما ''رس ملائی'' پیش کیا گیا۔ جہاں اس وقت ریڈیو پاکستان لاہور میں مارکیٹنگ کا شعبہ فعال ہے اسی عمارت میں اُس وقت پی ٹی وی لاہور مرکز قائم کیا گیا۔ یہ وہ وقت تھا جب ریڈیو پاکستان لاہور کا دامن ادیبوں، دانشوروں اور ڈراما نویسوں سے مالا مال تھا۔ اس لیے'' ٹی وی ڈرامے کی جس روایت نے ہمارے ہاں جنم لیا وہ بہت مضبوط روایت تھی۔ یہ روایت جدا گانہ حیثیت کی حامل ہے اور اس کے پنپنے کی بڑی وجہ خیال، مسائل کی نشاندہی اور نیا اندازِ فکر تھا۔''[۵]

ابتدا میں پروڈیوسر حضرات سے کہا گیا کہ وہ ادیبوں، افسانہ نگاروں، ریڈیو اور اسٹیج ڈراما لکھنے والوں کی خدمات حاصل کریں۔ بذات خود ان کے پاس جائیں اور انھیں ڈراما تحریر کرنے کی دعوت دیں۔ اس وقت پروڈیوسر حضرات اپنی ذمہ داری سے بخوبی آگاہ تھے اور وہ نہ صرف فنِ تمثیل بلکہ ٹیلی ویژن جیسے مؤثر ترین ذریعۂ ابلاغ کی حرمت اور ادبی معیار کی پہچان بھی رکھتے تھے۔ یوں ابتدا میں پی ٹی وی کو بہترین ڈراما نگار اور ہدایت کار ہی میسر آئے۔ پی ٹی وی کے کسی بھی پروگرام کا ہدایت کار بنیادی طور پر پروڈیوسر کے عہدے پر فائز ہوتا ہے اور پی ٹی وی اپنا کوئی بھی پروگرام یا ڈراما تیار

کرانے کے لیے پروڈیوسر ہی کی تخلیقی اور پیشہ ورانہ صلاحیتوں پر انحصار کرتا ہے۔ ابتدائی دور میں بھارت کے پاس ہمارے ثقافتی پروگراموں اور ڈراموں کے مقابلے میں پیش کرنے کے لیے کوئی شے موجود نہ تھی۔ لہٰذا اس دور میں بھارتی چینل پاکستان ٹیلی ویژن کے سامنے بے بس دکھائی دیتا ہے۔ ۱۹۶۷ء تک پاکستان ٹیلی ویژن لاہور کی جانب سے ڈرامے اور دیگر پروگرام براہِ راست ہی پیش کیے جاتے رہے۔ اُس وقت تکنیکی لحاظ سے نہ صرف تربیت یافتہ افراد کی کمی تھی بلکہ معاون عملے کی تعداد بھی بہت کم تھی۔ لیکن اس کے باوجود ڈرامے اور دیگر پروگراموں کو نہایت فنی مہارت کے ساتھ براہِ راست پیش کیا جاتا۔ ایک پروگرام کے خاتمے کے فوراً بعد کوئی تفریحی یا دستاویزی فلم چلا دی جاتی، جس سے کچھ دیر کا وقفہ مل جاتا اور اس دوران ڈرامے یا کسی دوسرے پروگرام کا سیٹ ایسی سرعت سے تبدیل ہوتا کہ ناظر کو گمان بھی نہ گذرتا کہ پروگرام کیسے مشکل مراحل طے کرتا ہوا اُن کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے۔ اس دور میں پی ٹی وی کی نشریات بلیک اینڈ وائٹ تھیں۔ Federal Republic of Germany کے تعاون سے ۱۹۶۵ء میں ایک تربیتی ادارہ Central Training Institute قائم کیا گیا، جہاں خبروں اور انجینئرنگ کے علاوہ دیگر فنی شعبوں سے تعلق رکھنے والے ۱۵۰ افراد کو تربیت دی گئی۔ پاکستان ٹیلی ویژن ڈرامے نے پاکستانی معاشرے کے لیے پرامید اور مثبت راہوں کا تعین کیا۔ ابتدائی دور میں ڈراما لکھنے والے ٹی وی ڈرامے کی تکنیکی و فنی ضروریات سے نابلد تھے اور پی ٹی وی کو مکمل تکنیکی سہولیات بھی میسر نہ تھیں۔ بقول ابصار عبدالعلی:

> ۱۹۶۹ء میں پاکستان ٹیلی ویژن لاہور کے قیام کو صرف پانچ سال گذرے تھے۔ وسائل نہ ہونے کے برابر تھے۔ بیرونی عکاسی خصوصاً ناطق بیرونی عکاسی کی سہولت میسر نہ تھی۔ بجٹ انتہائی محدود تھا۔ اسٹوڈیو کی پیمائش تھی، محض ۳۴ x ۲۳۱/۲۔[۶]

یہی وجہ تھی کہ اس دور میں زیادہ تر ایسے اداکار زیادہ کامیاب رہے جن کا تعلق تھیئٹر سے تھا۔ ریڈیو کے فن کاروں نے بھی بہتر کام کیا۔ لیکن انھیں اس ذریعے کا عادی ہونے میں تھوڑا وقت لگا۔ اس کے باوجود بہت ہی کم عرصے میں ہمارے اداکاروں نے اس ذریعے کی فنی ضروریات کو بخوبی سمجھا۔ ۲۹ مئی ۱۹۶۷ء میں اس ابلاغی ادارے کو پبلک لمیٹڈ کمپنی (Public Limited Company) کا درجہ

دے کر پاکستان ٹیلی ویژن کارپوریشن کا نام دیا گیا۔ اسی سال پی ٹی وی کو ریکارڈنگ کی سہولت بھی میسر آ گئی جس کی بدولت ڈرامے کی تکنیک میں بھی نمایاں فرق پیدا ہوا۔ براہ راست پیش کیا جانے والا ڈراما پیشکش کے اعتبار سے تھیٹر کے قریب تھا۔ لیکن ریکارڈنگ کی سہولت میسر آ جانے کے بعد پی ٹی وی ڈراما میں جو نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی وہ بیرونی عکاسی تھی لیکن بیرونی عکاسی کی سہولت کے باوجود ادارے کے وسائل ناکافی تھے۔ وسائل کے ناکافی ہونے کا اندازہ یوں لگایا جا سکتا ہے کہ ''ریکارڈنگ کی سہولت میسر آ جانے کے باوجود وسائل اتنے محدود تھے کہ لاہور مرکز کے پاس صرف چار یا پانچ ٹیپیں تھیں۔ ایک ٹیپ پر جو ریکارڈنگ کی جاتی اُسے لاہور مرکز سے نشر کرنے کے بعد دوسرے مراکز اور مشرقی پاکستان سے نشر ہونے کے لیے بھی بھیجا جاتا۔ وہاں نشر ہونے کے بعد اس ٹیپ پر دوبارہ کسی نئے پروگرام کی ریکارڈنگ کر کے یہی عمل دہرایا جاتا۔''[۷] یہی وجہ ہے کہ ۱۹۶۷ء میں ریکارڈنگ مشین آ جانے کے باوجود کئی ڈراما سیریز اور انفرادی کھیل محفوظ نہ رہ سکے۔ ۱۹۷۲ء میں پی ٹی وی نئی عمارت میں منتقل کیا گیا۔ ۱۹۶۷ء میں ایک ٹریننگ سنٹر (O1-I-Shefer) بھی فعال ہوا، جہاں ماہر افراد کو پی ٹی وی کے تکنیکی شعبوں سے تعلق رکھنے والے افراد کی تربیت کے لیے مامور کیا گیا۔ ۱۹۶۷ء سے پہلے پیش کیے گئے ڈرامے ریڈیو اور تھیٹر کی تکنیک سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں، لیکن اس کے باوجود یہ ڈرامے موضوعات کے اعتبار سے منفرد دبستان کے حامل ہیں۔ ادا کار اور ڈراما نویس تو زیادہ تر اسٹیج اور ریڈیو سے وابستہ تھے ہی، لیکن ہدایت کاروں کا ابتدائی گروہ بھی انھی ذرائع سے وابستہ تھا۔ اسلم اظہر اسٹیج سے وابستہ رہے، فضل کمال ریڈیو کے صدا کار تھے۔ نثار حسین ایسے ہدایت کار تھے جو ایران ٹیلی ویژن سے بھی وابستہ رہے اور وہاں فارسی پروگراموں کی تشکیل و ترتیب دیتے رہے۔ ڈراما نگاروں میں اشفاق احمد، صفدر میر، کمال احمد رضوی، انتظار حسین، اطہر شاہ خاں، بانو قدسیہ، شوکت صدیقی اور ابصار عبدالعلی شامل ہیں۔ باصلاحیت افراد کی محنت شاقہ نے ٹی وی ڈرامے کی راہیں متعین کرنے کے سلسلے میں بڑی سہولت پیدا کی۔

پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے پہلی سیریل ''شہر کنارے'' اشفاق احمد نے تحریر کی۔[۸] پی ٹی وی کا یہ دور اردو ڈراموں کے حوالے سے تجرباتی بھی تھا۔ ۱۹۶۷ء میں ریکارڈنگ مشین آ جانے سے

اداکاروں اور ہدایت کاروں کے سر پر مسلط خوف کا خاتمہ ہوا۔ اب اداکار سے غلطی سرزد ہو جانے پر اسے دوبارہ عکس بند کرنے کی سہولت موجود تھی۔ اس عمل نے اداکار اور ہدایت کار کو اعتماد عطا کرنے کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں وسعت کے امکانات کو بھی روشن کیا۔ ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار کے لیے اب اس ذریعے کے فنی تقاضوں کو سمجھنا بھی ضروری تھا۔ اس دور میں بیرونی عکاسی کی مکمل سہولت تو تھی نہیں لہٰذا اپنی حدود میں رہتے ہوئے ڈراما نگاروں نے ریکارڈنگ کے لحاظ سے اس میں تبدیلیاں کرنا شروع کیں۔ جہاں بیرونی عکاسی کی ضرورت محسوس ہوئی وہاں منظر کو ویڈیو کیسٹ پر ریکارڈ کر لیا جاتا اور صورتحال کے درمیان پیش کر دیا جاتا تھا، جس سے ڈرامے کا تسلسل برقرار رہتا۔ ۱۹۶۷ء میں کراچی مرکز بھی فعال ہوا۔ کراچی مرکز کی ابتدا اس وقت ہوئی جب ریکارڈنگ مشین موجود تھی لیکن براہ راست ڈراموں کو پیش کرنے کا سلسلہ بھی جاری رہا لیکن اس میں کسی حد تک کمی واقع ہو چکی تھی۔ کراچی مرکز کو ڈراما تیار کرنے کے سلسلے میں زیادہ دقت پیش نہیں آئی کیونکہ اس کے سامنے اس روایت کا پہلا باب پی ٹی وی لاہور مرکز کی صورت میں موجود تھا۔ یہ وہ دور تھا جس میں ٹی وی ڈرامے کا کوئی مقابل نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جو ڈرامے تکنیکی اور فنی لحاظ سے معیاری نہ تھے، وہ بھی بہتر دکھائی دیے۔ میں نے یہاں ''مقبول'' یا 'شہرت'' کا لفظ استعمال نہیں کیا کیونکہ ''معیاری'' ہونے اور ''مقبول'' یا ''مشہور'' ہونے کے معیارات میں بہت فرق ہے۔ لیکن اس کے باوجود اُس دور میں پی ٹی وی کے تیار کیے گیے ڈرامے اپنی فنی خوبصورتی اوراچھوتے موضوعات کے اعتبار سے موجودہ جدید فنی معیارات کو مدنظر رکھ کر تیار کیے گئے ڈراموں کے برعکس اپنے دور کی سماجی حقیقتوں کی ترجمانی بہتر اور صحت مند انداز میں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس دور میں سنسر پالیسی سخت تھی لیکن اس کے باوجود نرم سنسر پالیسی کے تحت تیار کیے گیے موجودہ نجی ڈراموں کا معیار موضوعاتی اعتبار سے اس دور کے ڈراموں کے سامنے ہلکا محسوس ہوتا ہے۔'' اس سے یہ اندازہ لگانا قطعی مشکل نہیں کہ موجودہ دور کے گلیمرس (glamorous) ڈراموں کے باوجود پی ٹی وی کے پرانے ڈرامے نہ تو فراموش کیے جا سکے، نہ فنی اعتبار سے وہ بعد کے ڈراموں سے مغلوب دکھائی دیتے ہیں۔''[۹]

ہر ملک ایک الگ سماجی فضا کا حامل ہوتا ہے اور اس میں موجود سماجی تضادات ہی انھیں

دوسرے ممالک کی تہذیب و ثقافت سے علاحدہ کرتے ہیں۔ ان کی روایات، تہذیب و ثقافت، رہن سہن ایک معاشرتی حصار ہے، جس سے نہ تو عام فرد باہر نکل سکتا ہے اور نہ ہی کوئی کہانی کار۔ رہا معاشرتی تبدیلی کا معاملہ تو یہ افرادِ معاشرہ پر منحصر ہے کہ وہ اس تبدیلی میں مثبت کردار ادا کرتے ہیں یا منفی۔ لاہور اور کراچی کے ایک نمایاں معاشرتی تضاد کا ذکر بھی یہاں ناگزیر ہے اور وہ یہ کہ لاہور شہر کی روایات اور اس کی ثقافت میں رکھ رکھاؤ، سادگی اور اپنی تاریخی تہذیب سے گہری وابستگی موجود ہے۔ جب کہ کراچی کی فضا میں آزادی، بے فکری اور چکا چوند کر دینے والی زندگی کا تاثر دکھائی دیتا ہے۔ اگر اسی فرق کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ''کراچی ٹیلی ویژن کا ڈراما خالصتاً تفریحی اقدار کو مدنظر رکھ کر بنایا جاتا ہے ۔ جب کہ لاہور کا ڈراما اپنی ثقافت کی ترجمانی، مسائل کی نشاندہی اور ان کے حل کی کوشش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ کراچی کے ڈرامے کی فضا میں گلیمر ہے جب کہ لاہور مرکز کے ڈرامے کی فضا میں گہرا فکری تاثر۔''[۱۰]

لاہور مرکز سے براہ راست پیش کی جانے والی سیریز میں ''اسٹوڈیو تھیٹر'' اور ''ٹاہلی تھلے'' جو پی ٹی وی کی پہلی ڈراما سیریز تھیں، پیش کی گئیں۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے سلسلے میں ''عظمت کے نشان'' بھی براہِ راست پیش کی گئی۔ اس کے علاوہ تاریخی سیریز میں ابصار عبد العلی کی ''سنگ میل'' بھی خصوصیت کی حامل ہے۔ لاہور ٹی وی نے اس دور میں جو ڈرامے پیش کیے وہ باعتبارِ موضوع اپنے اندر حقیقی سماجی روح سموئے ہوئے تھے۔ اپنے خاص ادبی رچاؤ کی وجہ سے کچھ کھیل لوگوں کی فہم سے بالا تر بھی تھے، شاید اسی وجہ سے ناظرین کی آرا بھی ان ڈراموں کے متعلق سخت رہیں۔ ۱۹۶۹ء میں کچھ ڈرامے نجی سطح پر بھی تیار کیے گئے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ پی ٹی وی میں نجی پروڈکشن پی ٹی وی کے اوائل ہی میں شروع ہو گئی۔ لیکن یہ پرائیویٹ پروڈکشن مستقل بنیادوں پر نہ تھی۔ ۱۹۶۹ء میں انور سجاد، فاروق ضمیر اور خالد سعید بٹ نے مل کر ایک پرائیویٹ ڈراما کمپنی بنائی اور اس کمپنی کا نام ''United Plays'' رکھا۔ اس کمپنی نے پی ٹی وی کے ساتھ معاہدہ کیا کہ ڈرامے کی تحریر سے لے کر اس کی تیاری تک کے تمام مراحل یہ حضرات خود طے کریں گے۔ لیکن تکنیکی سہولیات کی فراہمی اور ڈرامے کو نشر کرنے کی ذمہ داری پی ٹی وی اٹھائے گا۔ لہٰذا پی ٹی وی کی پہلی پرائیویٹ ڈراما سیریز ''کہانی کی تلاش''

United Plays نے تیار کی اور اسے ۱۹۶۹ء میں نشر کیا گیا۔ اس عنوان کے تحت ۲۵ کہانیاں پیش کی گئیں۔[11]

لاہور مرکز سے اس دور کی سیریز میں ابصار عبد العلی کی ''سنگ میل''، کمال احمد رضوی کی سیریز ''الف نون'' اور اس کے مقابلے میں کراچی سنٹر سے پیش کی جانے والی پہلی ڈراما سیریز ''تیسرا آدمی'' بھی شامل ہے جسے سلیم چشتی نے تحریر کیا۔ کراچی مرکز کی پہلی ڈراما سیریل ''خدا کی بستی'' بھی جسے شوکت صدیقی نے لکھا، کامیاب تجربات میں شامل رہی۔ کراچی مرکز کو بھی ابتدا میں ادیب اور افسانہ نگار ہی میسر آئے۔ ان ڈراما نگاروں میں سلیم چشتی، حمید کاشمیری، اطہر شاہ خاں اور شوکت صدیقی جب کہ ہدایت کاروں میں آغا ناصر، عشرت انصاری، سید امیر امام، ظہیر بھٹی اور طارق عزیز شامل ہیں۔ لاہور مرکز کے نمایاں ڈراما نگاروں میں اشفاق احمد، ڈاکٹر انور سجاد، کمال احمد رضوی، انتظار حسین، سلیم چشتی جب کہ ہدایت کاروں میں اسلم اظہر، فاروق ضمیر، خالد سعید بٹ، ڈاکٹر انور سجاد اور فضل کمال نمایاں رہے۔ کراچی سنٹر کی بدولت لاہور مرکز کی دوسرے مراکز کے ساتھ مقابلے کی فضا ابھری اور اسی دور میں لاہور اور کراچی مرکز نے اپنی الگ الگ شناخت بنائی۔ ہمارے ہاں تھیٹر خاطر خواہ پذیرائی حاصل نہ کر سکا البتہ ٹیلی ویژن ڈرامے نے اس شکوے کا ازالہ کر دیا۔ پی ٹی وی ڈراما اپنی اثر پذیری کے باعث گھر گھر پہنچا۔ فلم کی کہانی اور کردار کسی دوسری دنیا سے تعلق رکھتے تھے جب کہ پی ٹی وی ڈراما گھر کی چار دیواری کی کہانی تھی۔ پی ٹی وی ڈرامے کی ہیروئن اسی دنیا کی تھی، اس میں اچھے اور برے لوگ بھی ویسے ہی تھے جیسے ہمارے اردگرد دکھائی دیتے ہیں۔ ۱۹۷۲ء میں پاکستان ٹیلی ویژن لاہور مرکز نئی عمارت میں منتقل ہوا۔ اس ٹیلی ویژن مرکز میں تین اسٹوڈیوز، لائٹس، کیمرے اور دیگر تکنیکی سامان بھی موجود تھا۔ اب ٹیلی ویژن، ڈرامے کے تمام تقاضے پورے کرنے لگا۔ جہاں ضرورت محسوس ہوئی اور وسائل نے اجازت دی وہاں ڈراما اسٹوڈیو سے باہر نکل کر اصل جگہوں پر پہنچا اور موضوعات کو نئے اور حقیقی رنگ میں پیش کیا جانے لگا۔

۱۹۷۲ء میں امرتسر ٹیلی ویژن اسٹیشن کا افتتاح ہوا۔ اس ٹیلی ویژن اسٹیشن کی تعمیر میں بھارتی وزارتِ ثقافت کا کوئی حصہ نہ تھا بلکہ یہ ٹیلی ویژن اسٹیشن خالصتاً بھارت کے دفاعی بجٹ سے تیار کیا

گیا۔[۱۲] اس مرکز کا مقصد پی ٹی وی ڈرامے کے ذریعے کی گئی معاشرتی سدھار اور بہتری کی کوششوں کو ناکام کرنااور بھارتی ثقافت کے ذریعے پاکستانی ثقافت پراپنی چھاپ مرتب کرنا تھا۔ بھارت نے پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں کی بدولت ٹی وی جیسے ذریعۂ ابلاغ کی اہمیت کا بخوبی ادراک تو کر لیا لیکن کمزور حکمت عملی کی بدولت اور باوسائل ہونے کے باوجود بھی بھارت ڈرامے کے میدان میں کوئی خاطر خواہ مقام حاصل کرنے میں ناکام رہا۔

۱۹۷۰-۸۰ء کی دہائی میں بھارت کو پاکستانی ڈراموں کے مقابلے کے لیے اشدمحنت درکار تھی۔ سو محنت شاقہ کی بجائے بھارتی ٹی وی نے پی ٹی وی ڈراموں کے مقابلے کے لیے اپنی فلموں کا سہارا لیا۔ اتوار، منگل، بدھ اور جمعہ ایسے روز تھے، جن دنوں پی ٹی وی پر کھیل پیش کیے جاتے تھے۔ دور درشن[۱۳] نے بھی اپنی فلموں کے لیے یہی روز اورتقریباً یہی اوقات کار مقرر کیے۔ یہ پاکستانی سماجی اقدار اور ثقافت پر ان کی پہلی با ضابطہ یلغار تھی۔ لیکن اس کے باوجود بھی پی ٹی وی ڈراما اس وقت اتنا مضبوط تھا کہ بھارتی فلمیں ان ڈراموں کے سامنے بے بس نظر آئیں۔ ان ڈراموں میں ایسی سماجی حقیقتیں اور تہذیبی رچاؤ تھا جو نہ تو پاکستانی فلموں اور نہ ہی اس دور کی بھارتی فلموں میں دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے پی ٹی وی ڈرامے نے سرحد پار بھی اپنی دھاک بٹھائی۔ بھارت کی یہ کوشش بھی رہی کہ پاکستانی ہدایت کار اور ڈراما نگار بھارت آئیں اور اُن کے ٹی وی ملازمین اورلکھاریوں کو تربیت بھی دیں لیکن ان کی یہ کوشش کامیاب نہ ہوسکی۔ اس سلسلے میں اشفاق احمد بتاتے ہیں:

> انڈیا (بھارت) کے ادارہ ابلاغ کے ایک اعلیٰ عہدے دار Mr. Patik پاکستان کے دورے پر آئے اورہمیں کہا ''کیا یہ ممکن نہیں کہ آپ کے ڈراما نویس اور ہدایت کار ہمارے ٹیلی ویژن عملے کو ٹریننگ دینے بھارت آئیں۔'' لیکن ایسا ممکن نہ تھا۔ ہم نے انھیں پاکستان آنے کا مشورہ دیا۔ مثل ہے کہ ''پیا سا کنوئیں کے پاس جاتا ہے، کنواں پیاسے کے پاس نہیں آتا۔'' لہٰذا ان کی یہ کوشش کامیاب نہ ہوسکی۔[۱۴]

ان دو دہائیوں میں پی ٹی وی کو محمد نثار حسین، یاور حیات، کنور آفتاب، افتخار عارف، مدبّر رضوی، قاسم جلالی اور نصرت ٹھاکر جیسے ہدایت کار میسر آئے۔ ان ہدایت کاروں کے ساتھ ساتھ ڈراما نگاروں میں بانو قدسیہ، اشفاق احمد، انور سجاد، صفدر میر، ابصار عبد العلی، منو بھائی، قمر علی عباسی، حمید

کاشمیری، فاطمہ ثریا بجیا، حسینہ معین، جمیل ملک اور امجد اسلام امجد بھی نمایاں رہے۔ ان افراد کی شبانہ روز محنت، لگن، توجہ اور تخلیقی مزاج نے پاکستانی اُردو ڈرامے کی روایت کو استحکام بخشا۔ لاہور مرکز سے اس دور میں پیش کی گئی سیریلز میں سے ''جھوک سیال''، ''ضرب جمع تقسیم''، ''جگ بیتی'' اور ''وارث'' نے مقبولیت حاصل کی۔ کراچی سنٹر سے حسینہ معین کی ، ''کرن کہانی'' اور'' انکل عرفی ''، فاطمہ ثریا بجیا کی ''شمع'' اور'' آ گہی'' اور حمید کاشمیری کی ''سائبان'' جیسی مقبول سیریلز پیش کی گئیں۔ خصوصاً ۸۰ء کی دہائی میں ڈراما نگاری کے میدان میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، صفدر میر، حسینہ معین، فاطمہ ثریا بجیا اور امجد اسلام امجد نے اپنی دھاک بٹھائی۔ ۱۹۷۶ء میں پی ٹی وی کی نشریات رنگین کر دی گئیں۔ پی ٹی وی کی طرف سے پیش کیا جانے والا پہلا رنگین کھیل ''پھولوں والوں کی سیر'' تھا، جسے اشفاق احمد نے تحریر کیا۔[15] سیریز کے سلسلے میں پی ٹی وی نے اشفاق احمد کی لا زوال سیریز ''ایک محبت سو افسانے''، ''اور ڈرامے'' صفدر میر کی تاریخی سیریز، ''آخرِ شب'' اور ''زنجیر'' پیش کیے گئے۔ اس کے علاوہ سیریز کے تحت مختلف مصنفین کے تحریر کردہ کھیل بھی پیش کیے گئے جو خاصے مقبول ہوئے۔ ان ڈراموں کو دیکھ کر ہی بھارت نے ٹیلی ویژن ڈرامے کی تکنیک سیکھی، یہی نہیں اپنی آرٹ فلموں میں ایسے معاشرتی موضوعات کو پیش کرنا شروع کیا جو کسی حد تک بھارت اور پاکستان میں ایک ہی سماجی اور علاقائی نوعیت کے حامل تھے۔ پی ٹی وی نے اپنے کھیلوں کے ذریعے بھارتی فلمی صنعت سے وابستہ اہلِ قلم اور پیش کار حضرات کو فلم کے ذریعے اُن کے اپنے معاشرتی مسائل پیش کرنے کی راہ سجھائی۔ بھارتی فلم انڈسٹری نے اس کی تقلید بھی کی لیکن رفتہ رفتہ بھارتی فلموں میں ان موضوعات کو بھونڈے انداز میں پیش کیا جانے لگا۔ یوں اُن کی کمرشل اور آرٹ دونوں طرح کی فلموں میں عامیانہ پن عود کر آیا۔ ۷۰ء اور ۸۰ء کی دہائی میں پیش کیے گئے کھیلوں نے ایک بہتر معیار قائم کیا لیکن اس دور کے آخر میں پی ٹی وی کے لیے اپنے ہی قائم کردہ معیار کو برقرار رکھنا مشکل بھی دکھائی دیتا ہے۔

> All those connected with our TV should keep in mind that entertainment is not the objective but a means. The objectives must be educative, but if they are put on the TV without the basic element of entertainment they will be

> ineffective. And entertainment requires some freedom of treatment. Increasingly our TV takes entertainment. More and more viewers are turning away from it which is a pity because there is precious little out side the TV to divert them from pursuits which could actually be socially harmful.[۱۶]

رفتہ رفتہ معیار پر کم اور کھیلوں کی تعداد بڑھانے پر زیادہ توجہ صرف کی جانے لگی۔ یہ تبدیلی نمایاں تو نہ تھی لیکن مستقبل قریب کی مبہم جھلک ضرور تھی۔ خالصتاً مقبولیت کو مدِ نظر رکھ کر تیار کیے جانے والے ڈراموں میں معیار کے حوالے سے ترقیِ معکوس کا عمل ہوا۔ ان ڈراموں میں شادی بیاہ کے قصے، محبت کی کہانیاں، غیر مذہبی رسومات، ذاتی رنجشوں اور جائداد کے تنازعوں ہی کی بازگشت سنائی پڑتی ہے۔ پی ٹی وی ڈرامے کو مقبولیت اور معیار کے اعتبار سے کھیل ''وارث'' نے استحکام بخشا اور اس کھیل کی پیروی میں کئی سنجیدہ موضوعات کی جانب پیش رفت بھی ہوئی۔ جیسے ابتدا میں ناقدینِ فن نے اردو تھیٹر کی درست سمت متعین کی اسی طرح پی ٹی وی ڈرامے کے معیار کو بہتر بنانے میں اس دور کے ناقدینِ فن کی خدمات سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اس دور میں ٹی وی ڈراما کے ناظرین کے علاوہ ٹی وی ڈرامے کے فنی امور اور تکنیکی معاملات سے آگاہی رکھنے والے لوگ بھی موجود تھے جو اخبارات و رسائل میں بے لاگ تبصرے تحریر کرتے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر انور سجاد کہتے ہیں:

> اس دور میں صحت مند تنقیدی رویہ موجود تھا، جس کی بدولت ہماری خامیوں کی نشاندہی ہوتی۔ کراچی سے عنایت اللہ، لاہور سے صفدر میر، خالد احمد اور حمید شیخ ٹی وی ڈرامے پر بے لاگ تبصرہ کرتے تھے۔ ہم گھبراتے کہ نہ جانے ڈراما نشر ہونے کے بعد اگلے روز ہمارے ساتھ کیا سلوک ہو؟[۱۷]

پی ٹی وی سے وابستہ اس دور کے تمام افراد خواہ وہ ڈراما نگار تھے یا ہدایت کار، اس ذریعۂ ابلاغ کی اہمیت سے بخوبی آگاہ تھے۔ پی ٹی وی ایک نظریاتی تجربہ گاہ بھی تھی جس میں ڈراما نگاروں اور ہدایت کاروں کو ہر طرح سے موضوعاتی، فنی و تکنیکی تجربات کرنے کی سہولت مہیا کی گئی۔

دنیا بھر کی کلاسیک فلمیں ۸۰ سے ۱۲۰ منٹ کے دورانیے پر مشتمل ہوتی ہیں۔ شاید اسی خیال نے یہ تحریک پیدا کی ہو کہ ایسی ٹیلی فلمیں یا طویل کھیل کیوں نہ تیار کیے جائیں جو ہمارے معاشرے اور تہذیب کی عکاسی کرنے کے علاوہ ہمارے مسائل کی نشاندہی بھی کریں۔ طویل دورانیے کے سلسلے میں ایک ٹیلی پلے ''کونپل'' تیار کیا گیا، اسے انور سجاد نے تحریر کیا جس کا دورانیہ تقریباً ۱۰۰ منٹ تھا، لیکن بعض معاملات کے پیشِ نظر یہ کھیل پیش نہ کیا جا سکا۔ بعد ازاں ٹیلی فلم تیار کرنے کی ایک اور کوشش کی گئی۔ اس ٹیلی فلم کے لیے خواجہ معین الدین کا سکرپٹ ''لال قلعے سے لالوکھیت تک'' کا انتخاب کیا گیا اور اس کی ہدایت کاری کے لیے ضیا محی الدین کو چنا گیا، لیکن یہ ٹیلی فلم بھی تیاری کے مراحل طے نہ کر سکی۔ پھر ''فلسطین میرا پیار'' عنوان کے تحت منو بھائی سے سکرپٹ لکھوایا گیا۔ اسے تیار کرنے کی ذمہ داری کنور آفتاب کو سونپ دی گئی۔ لیکن بعض وجوہ کی بنا پر یہ کوشش بھی تشنۂ تکمیل رہی۔ تیسری کوشش پروڈیوسر محمد نثار حسین نے کی۔ اشفاق احمد نے ''نور باف'' کے عنوان سے کہانی تحریر کی اور اسے آخر کار تیار بھی کر لیا گیا۔ ''نور باف'' کے معانی ہیں 'کھڈی کی مدد سے کپڑا تیار کرنے والا'۔ ''نور باف'' کے حوالے سے امروز میں شائع ہونے والا تبصرہ پڑھیے:

> ''نور باف'' اشفاق احمد کے پسندیدہ موضوع پر مبنی فلم ہے، جس میں ایمان اور شیطان ...... سچائی اور جھوٹ، حیوانیت اور انسانیت، سرداری اور خواری کے درمیانی ''اور'' کی تلاش رہتی ہے۔ اور یہ ''اور'' دور ہی ہوتا چلا جاتا ہے ...... اور اگر کچھ باقی رہتا ہے تو مکالمے، بے تحاشا مکالمے، علمیت کی برسات، بے جوڑ علامتیں ...... بے مقصد توجیہات، بے بنیاد انسانی حوالے ...... کہانی میں پہروں کوئی سانحہ، کوئی واقعہ نہیں ہوتا۔[۱۸]

کھیل فنی و موضوعاتی اعتبار سے اتنا مضبوط نہ تھا کہ اسے طویل دورانیے کا رجحان ساز کھیل کہا جا سکے، لیکن اس کے باوجود یہ کھیل پی ٹی وی کے طویل کھیلوں کے سلسلے میں کلیدی حیثیت کا حامل ہے اور اس کی اہم وجہ اس کھیل کا تجرباتی بنیادوں پر تیار کیا جانا تھا۔ طویل کھیل تقریباً فلم جیسا ہی ہوتا ہے جس میں اہم مماثلت دورانیہ ہے، لیکن اس میں تفریحی عنصر کے کم اور ذریعے کے مختلف ہونے کی بدولت کئی تبدیلیاں ناگزیر بھی ہیں جس کا اندازہ ہمارے ڈراما نویسوں اور پروڈیوسر حضرات کو کھیل پیش

کرنے کے بعد ہوا۔ پاک و ہند کی فلم میں بلحاظِ موضوع تفریحی عنصر ہی غالب رہا ہے اور پی ٹی وی کے طویل دورانیے کے اس کھیل میں نہ صرف تفریحی عنصر مفقود تھا بلکہ معاشرتی عدم مساوات، اچھائی اور برائی کی بوجھل فلسفیانہ توجیہ نے اس کھیل کو مزید بوجھل بنا دیا اور یوں اس کھیل کے فلسفیانہ موضوع کا ابلاغ بھی نہ ہو سکا۔ لیکن اس کھیل کا تجربہ دیگر ڈراما نگاروں کے لیے اس فکر کا باعث ضرور بنا کہ طویل کھیل معاشرتی سچائیوں کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ تو ہیں لیکن تفریح کے عنصر سے خالی ہونے کی صورت میں یہ کھیل بے معنی ہیں۔ ''نور باف'' کامیاب تجربہ تو نہ تھا البتہ اس کھیل کی بدولت محمد نثار حسین کو طویل دورانیے کے کھیل تیار کرنے کی اجازت ضرور مل گئی۔ ان کھیلوں کی تیاری کے لیے ''Television Special Production'' کے نام سے لاہور مرکز میں ایک شعبہ قائم کیا گیا، جس کی سر براہی محمد نثار حسین کے سپرد تھی۔ محمد نثار حسین cinematography کی تعلیم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کا وسیع تجربہ رکھتے تھے۔ کھیل ''نور باف'' کے بعد خصوصی پروڈکشن کے توسط سے پیش کیا جانے والا پہلا طویل کھیل ''کانچ کا پل'' تھا جسے یونس جاوید نے تحریر کیا اور اس کھیل کا دورانیہ ۱۲۴ منٹ تھا۔[۱۹] اب طویل دورانیے کے کھیل تفریحی اور اصلاحی معاملات کو مدنظر رکھ کر پیش کیے جانے لگے، اس دوران کبھی کبھار ایسے کھیل بھی پیش کیے جاتے جن میں خالصتاً سماجی قباحتوں کی جانب نشاندہی ہوتی۔ ان میں اشفاق احمد کے کھیل ''فہمیدہ کی کہانی استانی راحت کی زبانی''، ''ننگے پاؤں''، امجد اسلام امجد کا کھیل ''دکھوں کی چادر''، ڈاکٹر انور سجاد کا کھیل ''امید بہار''، سلیم چشتی کا کھیل ''خوابوں کا جنگل''، انتظار حسین کا کھیل ''زمانے''، مرزا اطہر بیگ کا کھیل ''دھند میں راستہ'' اور جمیل ملک کا کھیل ''تیسرا راستہ'' قابل ذکر ہیں۔ ۸۰ء سے ۹۰ء تک پی ٹی وی نے طویل دورانیے کے کئی کھیل پیش کیے جو کامیاب رہے۔

مارشل لا دور میں بالغ نظر اور بے باک ڈراما نگاروں پر کچھ عرصہ پابندیاں بھی رہیں، لیکن یہ صورتحال پی ٹی وی ڈرامے پر زیادہ اثر انداز نہ ہوسکی۔ ویسے بھی مارشل لا حکومت کو ابلاغ کے پروگراموں سے زیادہ دلچسپی نہیں ہوتی کیونکہ وہ اپنے مقاصد حاصل کرنے کے لیے رائے عامہ ہموار کرنا ضروری نہیں سمجھتی بلکہ انھیں بزور شمشیر حاصل کرنے پر زیادہ زور صرف کرتی ہے۔ یہ غرض زیادہ تر

جمہوری حکومت کے سربراہان کو ہوتی ہے کہ ٹی وی پروگراموں میں اُن کے حکومتی نقطۂ نظر کو ہی اجاگر کیا جائے۔ یہ ہمارے ڈراما نگاروں کی دور اندیشی تھی کہ ہر دور میں متنازعہ موضوعات کو بڑی عمدگی اور سلیقے سے ایسے پیش کیا گیا جیسے نیم کی کڑوی گولی کو شکر کے شیرے میں لپیٹ کر مریض کو کھلا یا جائے۔ معیار اور مقبولیت کے لحاظ سے اس دور میں لاہور مرکز کے ڈراما سیریل ''وارث''، کراچی مرکز کی ڈراما سیریلز ''کرن کہانی'' اور ''آگہی'' جب کہ لاہور مرکز کی سیریز میں صفدر میر کی ''آخر شب''، اشفاق احمد کی ''ایک محبت سو افسانے''، ''اور ڈرامے''، کراچی سے ''راستے'' جسے شوکت صدیقی، حمید کاشمیری، سلیم احمد اور سلیم چشتی نے تحریر کیا، اور کمال احمد رضوی کی سیریز ''چور دروازہ'' نے بہت کامیابی حاصل کی۔ پی ٹی وی ڈرامے کے لیے ۷۰ء سے ۸۰ء تک کا دور ایسا تھا جس میں ٹی وی ڈرامے کی مقبولیت میں بے پناہ اضافہ ہوا۔ پی ٹی وی ڈرامے کے معیار نے ۸۰ء تک ڈرامے کی روایت کے دامن کو مضبوطی سے تھامے رکھا، لیکن آنے والے عشروں میں معیار کی گرفت سے روایت کا یہ دامن چھوٹتا دکھائی دیتا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں ٹیلی ویژن کو خود مختار ادارے کے تحت پروگرام چلانے کا اختیار دے دیا گیا۔ اسے خود غرضی، حکومتی مفاد پرستی یا پھر ادارے کے ارباب اختیار کے ذاتی عناد پر محمول کر لیں، بہر حال یہ ایک بڑی غلطی تھی جس سے پی ٹی وی کے اُردو ڈرامے کو نا قابلِ تلافی نقصان پہنچا۔ اس خود مختاری کے بعد پی ٹی وی ڈرامے کو اپنے زیادہ تر اخراجات سپانسرز ہی کے ذریعے برداشت کرنا تھے۔ لاہور مرکز کے ڈراموں کی برتری منجھے ہوئے ڈراما نویسوں کے علاوہ ہدایت کاروں کی بھی مرہونِ منت ہے۔ محمد نثار حسین، یاور حیات، کنور آفتاب، نصرت ٹھاکر، ساحرہ کاظمی، شہزاد خلیل اور قنبر علی شاہ کے نام اس کامیابی میں برابر کے حصے دار ہیں۔ ان ہدایت کاروں نے اس دور میں ٹی وی ڈرامے کے فروغ کے لیے گراں قدر خدمات انجام دیں اور ان تمام ہدایت کاروں کا اندازِ فکر پیشکش کے اعتبار سے نمایاں طور پر ایک دوسرے سے مختلف بھی رہا۔

۸۰ء سے ۹۰ء تک پچھلے ڈیڑھ عشرے کی نسبت سیریلز کی تعداد میں اضافہ ہوا، لیکن قدرے کم سیریلز ہی توجہ کا مرکز بنیں۔ اس کمی کو کسی حد تک طویل دورانیے کے کھیلوں نے پورا کیا۔ لاہور مرکز کے منجھے ہوئے ڈراما نگاروں میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، منو بھائی، ڈاکٹر انور سجاد اور سلیم چشتی

سرفہرست تھے جب کہ اس عشرے میں جو مزید ڈراما نگار متعارف ہوئے ان میں لاہور مرکز کے نمایاں ناموں میں یونس جاوید، امجد اسلام امجد، جمیل ملک، اصغر ندیم سید، مستنصر حسین تارڑ اور عطاء الحق قاسمی شامل ہیں۔ کراچی مرکز سے عبد القادر جونیجو، حسینہ معین، فاطمہ ثریا بجیا اور نور الہدیٰ شاہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراما نویسوں کی کوششوں سے پی ٹی وی ڈراما نئی جہتوں سے روشناس ہوا۔ ان میں سے کچھ کے جوہر سیریلز جب کہ کچھ کے طویل دورانیے کے کھیلوں میں کھلے۔ اسی عشرے میں کراچی مرکز کی سیریلز میں سے حسینہ معین کا ''اجنبی''، ''دھوپ کنارے''، عبد القادر کا ''دیواریں'' نور الہدیٰ شاہ کا ''جنگل'' اور ''حوا کی بیٹی'' فاطمہ ثریا بجیا کا ''انا'' آغا رفیق کا ''سنہرے دن'' حمید کاشمیری کا ''شکست آرزو'' انور مقصود کا ''آنگن ٹیڑھا'' اور لاہور مرکز سے سلیم چشتی کا ''نشیمن'' امجد اسلام امجد کا ''سمندر''، ''وقت''، ''رات'' انتظار حسین کا ''دھوپ'' اصغر ندیم سید کا ''دریا''، ''آسمان''، ''پیاس'' اور ''خواہش'' منو بھائی کا ''باؤ ٹرین'' اور ''ابا بیل'' اور عطاء الحق قاسمی کا ''خواجہ اینڈ سن''، اپنی شناخت بنانے میں کامیاب رہے۔ سیریز میں لاہور مرکز سے بانو قدسیہ کی ''تماثیل'' یونس جاوید کی ''اندھیرا اُجالا''، منو بھائی کی ''سونا چاندی''، انور سجاد کی ''نگار خانہ'' اور کراچی مرکز سے منظر امام کی ''سچی کہانیاں''، حمید کاشمیری کی ''سہارے''، کمال احمد رضوی کی ''مسز شیطان'' بھی مقبول ہوئیں۔

طویل دورانیے کے کھیلوں میں یونس جاوید کا ''کانچ کا پل''، ''وادی پر خار''، ''اسٹیٹس''، اشفاق احمد کا ''چور بخار''، ''فہمیدہ کی کہانی استانی راحت کی زبانی''، بانو قدسیہ کا ''چٹان پر گھونسلا''، ''زرد گلاب''، ''انجانے میں''، ''شکایتیں حکایتیں''، ''فٹ پاتھ کی گھاس''، امجد اسلام امجد کا ''دھند کے اس پار''، ''اپنے لوگ''، ''شام سے پہلے''، انتظار حسین کا ''زمانے''، منو بھائی کا ''دروازہ''، ''آدھے چہرے''، ''گھر سے نکلے''، ''ڈیڈ لائن''، ڈاکٹر انور سجاد کا ''صبا اور سمندر''، ''رسی کی زنجیر''، ''امید بہار''، جمیل ملک کا ''سچا جھوٹ''، ''تیسرا راستہ''، ''ہزاروں خواہشیں''، انور مقصود کا ''مرزا اینڈ سن''، ''نہ قفس نہ آشیانہ''، مرزا اطہر بیگ کا ''کیٹ واک'' جیسے طویل ڈراموں نے کامیابی حاصل کی۔ جیسے اس عشرے میں بہت سی سیریز اور سیریلز کامیاب نہ ہوسکیں ویسے ہی کچھ طویل دورانیے کے کھیل بھی کامیاب نہ ہوئے۔ اس کی وجہ بھارتی فلم انڈسٹری کا پھلنا پھولنا، وی سی آر کی مقبولیت اور ہمارے ڈراموں میں

موضوعات کی یکسانیت سبھی شامل ہیں۔لیکن تعداد اورمعیار کے اعتبار سے پاکستان ٹیلی ویژن کے طویل دورانیے کے کئی کھیلوں کی تو نظیر نہیں ملتی۔ ایک طرف تو ان طویل دورانیے کے ڈراموں کے ذریعے ہماری معاشرتی قدروں کی نہ صرف پہچان ہوئی بلکہ مسائل کی بھر پور انداز سے نشاندہی بھی ہوئی۔ دوسرا ان ڈراموں نے کسی حد تک فلمی اثرات کا مقابلہ بھی کیا۔صفدر میر کہتے ہیں:

> طویل دورانیے کے کھیلوں کا یہ سلسلہ ہمارے یہاں پڑھے لکھے طبقے کے لوگوں کی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے ہاں جوفلم کا میڈیا ہے وہ ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جن کا تہذیبی معیار کوئی اونچا نہیں۔[۲۰]

ان کھیلوں کو بیرونِ ممالک بھی اتنی ہی پذیرائی حاصل ہوئی جتنی پاکستان میں حاصل ہوئی۔ بھارت کے ''Puna Institute'' میں یہ ڈرامے اس ذریعے کی پیشہ ورانہ تعلیم حاصل کرنے والے طلبہ کو تربیت کے لیے دکھائے جاتے ہیں۔ بھارت کی کئی آرٹ فلموں میں بھی موضوعات اور تکنیک کے حوالے سے ہمارے کھیلوں کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ پی ٹی وی طویل دورانیے کا کھیل زیادہ سے زیادہ تین روز میں تیار کرتا تھا۔ جب کہ بھارت کی آرٹ فلم بسا اوقات مہینوں میں تیاری کے مراحل طے کرتی۔ ان کی آرٹ فلمیں، منڈی، شرط، اجازت، ہمارے طویل دورانیے کے کھیلوں سے متاثر ہوکر ہی تیار کی گئیں۔[۲۱]

۱۹۶۴ء سے ۱۹۹۰ء تک پی ٹی وی لاہور مرکز سے جن اداکاروں کی پہچان بنی ان میں روحی بانو، عظمی گیلانی، طاہرہ نقوی، خالدہ ریاست، نجمہ محبوب، خورشید شاہد، ثمینہ احمد، عطیہ شرف، یاسمین امتیاز، خورشید احمد، سلیمہ ہاشمی، ریحانہ صدیقی، نگہت بٹ، بندیا، فوزیہ درانی، عارفہ صدیقی، ثروت عتیق، صبا حمید، سیمی راحیل، سکندر شاہین، خالد سعید بٹ، کمال احمد رضوی، رفیع خاور، سلمان شاہد، شعیب ہاشمی، فاروق ضمیر، انور سجاد، محبوب عالم، علی اعجاز، جمیل فخری، آغا سکندر، افضال احمد، محمد قوی خان، اورنگ زیب لغاری، خیام سرحدی، آصف رضا میر، نعیم طاہر، عابد کاشمیری، فردوس جمال، محمود اسلم، سلیم ناصر، عابد علی، عرفان ہاشمی، ایوب خان، نذر حسینی، سجاد کشور، بدیع الزماں، فخری احمد، محمد زبیر، راشد محمود، غیور اختر، سہیل اصغر، عرفان کھوسٹ اور خالد عباس ڈار نمایاں ہیں۔ جب کہ ۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء کے

دوران ڈرامے کے پروڈیوسرز میں راشد ڈار، ایوب خاوراور شوکت زین العابدین مثبت اضافہ ثابت ہوئے۔

۱۹۹۰ء کا دور پی ٹی وی کے لیے مقابلے کا دور ثابت ہوا۔ اس وقت تک بھارت میں نجی ٹیلی ویژن کی نشریات شروع ہو چکی تھیں اور بھارتی فلموں کو وی سی آر ٹیپ پر بھی منتقل کیا جا رہا تھا۔ یہ فلموں کے ذریعے پاکستانی ثقافت پر بھارت کی دوسری یلغار تھی۔ پابندی کے باوجود بھارت سے بڑی تعداد میں ان فلموں کو سمگل کیا گیا۔ بھارتی فلموں نے پی ٹی وی ڈرامے کو تو جو نقصان پہنچانا تھا وہ پہنچایا لیکن اُس نے پاکستانی فلمی صنعت کا بھی دیوالیہ نکال دیا۔ اس دیوالیے میں جہاں بھارتی فلموں کی عمل داری شامل رہی وہاں ہماری فلمی صنعت سے وابستہ پیشکاروں، اداکاروں اور ہدایت کاروں کی فلم کے جدید اصولوں سے عدم واقفیت اور وسائل کی کمی نے بھی نمایاں کردار ادا کیا۔ بھارتی فلم نے رفتہ رفتہ اپنی ثقافت کو چھوڑ کر نیم مغربی ثقافت کو اپنالیا اور پھر بھارتی نجی ٹی وی چینلز پر اُس ثقافت اور تہذیب کی بھونڈی نقل بھی پیش کی جانے لگی۔ بھارتی فلم تو ویسے ہی وی سی آر کے ذریعے ہمارے ہاں متعارف ہو چکی تھی اُس پر طرہ، ڈش انٹینا نے بھی رہی سہی کسر نکال دی۔ ۹۰ء تک پہنچتے پہنچتے پاکستان ٹیلی ویژن ڈرامے کے معیار پر سمجھوتا ہوتا دکھائی دیتا ہے۔اُس وقت تک پاکستان ٹیلی ویژن independent corporation بھی بن چکا تھا۔ لہٰذا اشتہارات کی غرض سے زیادہ تر ڈرامے مقبولیت اور خالصتاً تفریحی مقاصد کو مدنظر رکھ کر تحریر کیے جانے لگے۔ ڈرامے کی تکنیک سے لے کر پیشکش اور موضوعات سب کو بھارتی ٹی وی نے پی ٹی وی سے مستعار لیا۔ دور درشن پر تاریخی کھیل ''The Sword of Tipu Sultan''، ہندوؤں کا تاریخی و مذہبی کھیل،''مہا بھارت''، ڈرامہ سیریلز''کویتا'' اور'' واہ جناب'' ہر اتوار کی صبح پیش کی جانے لگیں۔ مقابلے اور مالی منفعت کے مقاصد کی بدولت ٹیلی ویژن ڈرامے میں حقیقت سے دوری کی فضا پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ تخلیقی رویوں میں بھی سطحیت در آئی۔ ڈش انٹینا کی بدولت پی ٹی وی کے مقابلے پر کئی بیرونی نشریات کے دروازے بھی کھل گئے۔ستم ظریفی یہ کہ ہمارے ارباب حل وعقد نے اس مقابلے کے لیے کوئی واضح حکمت عملی طے نہ کی۔

۱۹۹۱ء سے ۲۰۰۰ء تک کے دور کو کسی حد تک پاکستان ٹیلی ویژن ڈرامے کے بحران سے تعبیر

کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۹۱ء میں پی ٹی وی کارپوریشن نے ایک فیصلے کے مطابق نجی شعبے سے تیار شدہ پروگراموں کو خریدنے کا فیصلہ کیا۔

> Pakistan Television Corporation's decision to purchase programmes prepared by the private sector has been widely hailed. Following the implementation of this decision PTV has embarked upon a new era as a private sector has started supplementing the people.[۲۲]

اس فیصلے سے ٹی وی ڈرامے کے نئے دور کا آغاز ہوا۔ اس سلسلے کی اہم کڑی جو پی ٹی وی کے لیے خوش آئند ثابت نہ ہوئی وہ پاکستان کا پہلا نجی ٹیلی ویژن چینل STN تھا۔ STN نے اپنی باقاعدہ نشریات کا آغاز ۱۹۹۱ء میں کیا۔ اس چینل سے ایک بڑی تنظیم حرکت میں آئی جس سے ڈراما براہِ راست متاثر ہوا۔ اس ادارے نے خاص طور پر پی ٹی وی کے ڈراما نگاروں سے لے کر ہدایت کاروں، فنکاروں اور تکنیکی شعبے سے تعلق رکھنے والے افراد کو اپنے مقاصد کے حصول کے لیے بطریق احسن استعمال کیا۔ لیکن پرائیویٹ سیکٹر کی ابتدا کے باوجود ٹیلی ویژن ڈرامے کی روایت میں اب بھی سچائی اور عصری سماجی زندگی کی جھلک نجی ٹی وی ڈرامے کی نسبت بہتر تھی۔ پرائیویٹ ٹیلی ویژن نے ہدایت کار کی جگہ خالصتاً کاروباری افراد کو متعارف کرایا۔ جس طرح ہماری فلم انڈسٹری کو تباہ کرنے میں سرمایہ کار کا عمل دخل نمایاں رہا، اسی طرح نجی ڈراما بھی سرمایہ کار کی زد میں آیا۔ اس سے ڈراما بامقصد موضوع اور معیاری تفریح سے دور ہوتا گیا۔ ایسے لوگوں کے نزدیک اخلاقی اقدار غیر اہم تھیں۔ بس کچھ بھی ہو منافع حاصل ہونا چاہیے اور یہی ان سرمایہ کاروں کا بنیادی مقصد تھا۔ جن انتہائی پیشہ ورانہ صلاحیتوں کے حامل اور گھاگ افراد نے اس نیٹ ورک کا چارج سنبھالا انھوں نے ڈراموں کی تشہیر کے لیے ایسے حربے اختیار کیے جنھیں مارکیٹ میں نئی اشیا فروخت کرنے والے تاجر حضرات استعمال کرتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے کسی شے کو فروخت کرنے کے لیے مناسب تشہیر کے ساتھ ساتھ شے کے معیار کو بھی بہتر رکھا جائے لیکن جیسے ہی شے کی مقبولیت میں اضافہ ہو تو تشہیر کے انداز کو تو مزید پرکشش بنا دیا جائے لیکن معیار پر سمجھوتا کر لیا جائے۔

> To some the only reason for STN's overwhelming popularity is its publicity campaigns and its success in presenting its programmes in a much better way than they really are. Its approach is much more professional than PTV's as it is run by the people who know how to attract the viewers and advertisers, publicize their serials and hire the services of best possible people in every field. ...... After "*Chand Grehan*" STN has not telecast a standard Urdu serial or series but they still succeed in getting a lot of advertisement every time as they are backed up by very well planned publicity campaigns.[۲۳]

یہاں یہ ذکر خارج از بحث نہیں کہ ایس ٹی این کے کھیلوں کی کامیابی کی بڑی وجہ موضوعات نہیں بلکہ عکس بندی کی تکنیک تھی۔ دراصل پی ٹی وی کا ڈراما اسٹوڈیو میں عکس بند کیا جاتا اور کبھی کبھار بیرونی عکاسی کی بدولت منظر میں نیا پن پیدا کر دیا جاتا تھا۔ اس کے برعکس ایس ٹی این کے پاس کوئی اسٹوڈیو نہ تھا لہٰذا اس چینل نے بیرونی عکاسی پر بھرپور توجہ دی اور ہر منظر میں حقیقت کا تاثر پیدا کرنے کے لیے منظر کے مطابق اصل جگہوں پر ہی عکس بندی کو ترجیح دی۔ جب لوگوں کو نجی ڈراموں میں یوں اچانک نیا پن دکھائی دیا تو پی ٹی وی کے کھیلوں کو کم توجہ ملی۔ پی ٹی وی کے ڈراما نگار تو پہلے ہی نجی چینلز کے دام میں آ چکے تھے اس لیے جب پی ٹی وی کے پروڈیوسرز کے پاس کرنے کو کچھ خاص نہیں رہا تو وہ بھی نجی ڈراما سازوں کے ساتھ مل کر کام کرنے لگے۔ اب ایس ٹی این کی سنیے، اول اول تو STN نے معیاری کھیل پیش کیے لیکن رفتہ رفتہ اس ادارے نے ڈرامے کو مکمل طور پر اپنے معاشی مفادات کی بھینٹ چڑھا دیا۔ پی ٹی وی ایک تو حکومتی پالیسیوں کی زد میں آنے والا ادارہ تھا دوسرا بیرونی نشریاتی نیٹ ورک کے دروازے بھی کھل چکے تھے۔ تیسرا یہ کہ پی ٹی وی independent corporation بن چکا تھا۔ اب پی ٹی وی کو STN کے مقابلے پر لانے کے لیے ڈرامے کی تیاری پر اٹھنے والے

اخراجات بلکہ مخفی اخراجات بھی برداشت کرنا تھے۔ پی ٹی وی نے اپنے تئیں اس دور میں روایتی معیار کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے لاہور مرکز سے'' دن''،'' فشار''،''الاؤ''،''من چلے کا سودا''،''یہ آزاد لوگ''،''راہیں''، کراچی مرکز سے''آنچ''،''ماروی'' اور''ہوائیں''، اورکوئٹہ مرکز سے''دھواں'' جیسی کامیاب سیریلز بھی پیش کیں۔ جب کہ لاہور مرکز سے''کہانی گھر''،''وفا کے پیکر''،''روزن زنداں''،''اعتراف''،''فرض اور قرض'' جیسی سیریز بھی پیش کی گئیں۔ طویل دورانیے کے ڈراموں کا سلسلہ ۱۹۹۸ء تک تو زور وشور سے جاری رہا لیکن اس کے بعد یہ سلسلہ ماند پڑ گیا۔ کچھ عرصے بعد اس سلسلے کو دوبارہ کا میڈی تھیئٹر کے نام سے شروع کیا گیا جو کامیاب نہ ہو سکا۔ ۱۹۹۹ء میں لاہور مرکز سے منشا یاد کی تحریر کردہ سیریل''راہیں''پیش کی گئی جو بہ اعتبار موضوع انتہائی منفرد حیثیت کی حامل تھی۔ کہانی کا موضوع، منجھے ہوئے اداکاروں کی اداکاری اور دلچسپ سماجی تضادات نے اس کھیل کو ایسا مقبول بنا دیا کہ کھیل کے کرداروں کے نام زبان زدعام ہو گئے۔

نجی سیکٹر میں تیار کیے جانے والے ڈراموں میں''چاند گرہن''،''دشت''،''کشکول''، اور ''دوسرا آسمان''، خصوصیت کے حامل رہے۔''دوسرا آسمان'' نجی ٹی وی کی پہلی ڈراما سیریل تھی جو بیرون ملک جا کر تیار کی گئی۔ یہ تجربہ کامیاب بھی رہا، اس ڈرامے کے بعد بیرون ملک جا کر ڈراما تیار کرنے والوں کی ایک لمبی قطار ہے جو کاروبار کے لحاظ سے کامیاب کہی جا سکتی ہے۔ ۱۹۹۰ء کے اوائل میں جب ایس ٹی این نے اپنی نشریات کا آغاز کیا اس وقت پی ٹی وی ڈرامے کا معیار تکنیکی اعتبار سے کمزور سہی لیکن موضوعات کے چناؤ اور فنی اعتبار سے منفرد اور معیاری ضرور تھا، لیکن تشہیر کی بہتر حکمت عملی اور معاشی استحکام نے STN کو پی ٹی وی کا ایک بڑا مقابل بنا دیا۔

> "*Parosi*" and "*Din*" cannot be compared as they are entirely different types of plays. Whatever may be the merits or demerits of *Din*, at least it is an attempt to depict our society, and the writer has something to say; On the other hand, *Parosi* is not only without a theme but also without any proper planning behind it.[۲۴]

STN کے تمام ڈرامے اشتہاری مہم کو مدنظر رکھ کر تیار کیے جانے لگے اور اس سلسلے میںSTN نے مارکیٹنگ کے شعبے کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی۔ اس کے علاوہ STN نے نہ صرف ڈرامانگاروں کو پرکشش معاوضے ادا کیے بلکہ پی ٹی وی کے پروڈیوسر حضرات کی خدمات بھی بھاری معاوضوں کے عوض حاصل کیں۔ پی ٹی وی کے ہدایت کار تو ایک لگی بندھی تنخواہ پر کام کرتے تھے اور اداکاروں کی بھی یہی حالت تھی۔ STN کی جانب سے تربیت یافتہ افراد کوادا کیے جانے والے پرکشش معاوضوں نے پاکستان ٹیلی ویژن لاہور مرکز کو ویران کر دیا۔ پی ٹی وی کے ملازمین خواہ وہ کسی بھی عہدے پر فائز ہوں، قواعد وضوابط کے مطابق کسی اور ادارے کے لیے خدمات انجام نہیں دے سکتے تھے، لیکن پی ٹی وی کے پروڈیوسر حضرات اور دیگر تکنیکی عملے نے اس پابندی کے باوجود نام ظاہر کیے بغیر بھاری معاوضوں کے عوض اپنی خدمات ایس ٹی این کو فراہم کیں۔ نجی ٹی وی چینل کی بدولت ایک بڑا فائدہ یہ ضرور ہوا کہ اداکار کی مالی حالت بہتر ہوگئی۔ (اس میں'C' یعنی تیسرے درجہ کے اداکار شامل نہیں)۔ ۹-۱۹۹۸ء سے ۲۰۱۵ء تک پی ٹی وی اُردو ڈراما اپنی اصل میں دکھائی نہیں دیتا۔ ایک ڈرامانگار جو تن دہی سے ایک سیریل کچھ مہینوں میں لکھتا تھا اُس نے کئی ڈرامے بیک وقت لکھنا شروع کیے جس سے تخلیقی رویے شدید متاثر ہوئے۔ پھر ایک ہدایت کار ایک وقت میں ایک ہی کھیل تیار کرتا تھا مگر نجی سیکٹر میں اُسے کئی کھیل تیار کرنے کو ملے۔ یہی صورتحال اداکاروں کے ساتھ بھی پیش آئی اور یہ تمام افراد اپنے اپنے فن کے لیے اتنی محنت اور وقت نہ نکال سکے جتنا اس شعبے کا تقاضا تھا۔ نتیجتاً ہر ایک کی کارکردگی بُری طرح متاثر ہوئی۔ پی ٹی وی مارکیٹنگ کا شعبہ بہتر منصوبہ ساز واقع نہ ہوا، اس لیے پی ٹی وی کو مالی نقصانات بھی برداشت کرنے پڑے، اور پی ٹی وی یہاں تک قلاش ہوا کہ اُسے ۱۹۹۷ء میں اپنے ملازمین کی پچھے سات ماہ کی تنخواہوں کے لیے بنک سے قرض لینا پڑا۔[۲۵] اسی دور میں ڈش انٹینے پر ٹیکس ڈیوٹی بھی ختم کر دی گئی اور ڈش انٹینے کی قیمتیں مزید ارزاں ہوگئیں۔ اس دور میں ''پی ٹی وی کو مقابلے کے لیے جو چیلنج ملا وہ گھٹیا اور کمتر تھا جس سے پی ٹی وی کا معیار مزید کم تر ہوا۔ پرائیویٹ ٹی وی چینل کا تجربہ ہمارے لیے بہتر ثابت نہ ہوا، کیونکہ ایسے پرائیویٹ پروڈیوسرز سامنے نہیں آئے جو اسے بہتر مقاصد کے لیے استعمال کرتے۔''[۲٦] جب ایس ٹی این چینل اندرونی معاشی بے ضابطگیوں کے

باعث دیوالیہ ہو جانے کی وجہ سے بند ہوا تو موقع غنیمت جانتے ہوئے پی ٹی وی نے STN کا حربہ استعمال کیااور وہ یہ تھا کہ زیادہ سے زیادہ مالی فائدہ کیسے حاصل کیا جائے؟ اس صورتحال کو مدنظر رکھتے ہوئے پی ٹی وی ورلڈ چینل کا آغاز کیا گیا۔ اس چینل میں پرائیویٹ سیکٹر کے تیار کردہ ڈراموں کو پیش کرنے کے لیے بھی وقت رکھا گیا۔ قواعد وضوابط کے مطابق نجی ڈراما کمپنیاں اپنے ڈرامے اس چینل کو فروخت کرسکتی تھیں۔ اس چینل کے ذریعے موضوعاتی اعتبار سے کمتر ڈرامے نہ صرف پیش کیے گئے بلکہ انھوں نے کثیر اشتہارات بھی حاصل کیے۔ پی ٹی وی ڈرامے کی تباہی کا ایک اور ذمہ دار پی ٹی وی کا ہدایت کار یعنی پروڈیوسر ہے۔ پی ٹی وی کے وہ ہدایت کار جو نجی سیکٹر میں منظرِ عام پر نہ آتے ہوئے کام کر رہے تھے انھیں سرکاری طور پر نجی سیکٹر میں کام کرنے کی اس شرط پر آزادی دی گئی کہ نجی طور پر ڈراما تیار کرنے والا پروڈیوسر ڈرامے کی تیاری کے ضمن میں ملنے والے معاوضے کا ۳۰ فیصد حصہ پی ٹی وی کو ادا کرے گا۔ اس وقت پرائیویٹ سیکٹر کے ڈراموں کے لیے ٹیلی ویژن کے ہدایت کار ہی موزوں سمجھے جا رہے تھے، لہٰذا زیادہ کھیلوں کی تیاری سے ہدایت کاروں کی صلاحیتیں بھی شدید متاثر ہوئیں۔ پھر پی ٹی وی کی اندرونی سیاسی رسہ کشی نے بھی اس ادارے کی تباہی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ محمود عالی کہتے ہیں:

> پچھلے دس پندرہ برسوں سے ہر ٹیلی ویژن اسٹیشن پر ہدایت کاروں کی ایک کھیپ ہے، جو ہر دور کے پروگرام منیجر اور جنرل منیجر کی منظورِ نظر رہی ہے۔ کچھ بھی ہو جائے ٹیلی ویژن نے ڈراما انھی ہدایت کاروں سے تیار کرانا ہے۔ ان ہدایت کاروں نے second line directors تیار ہی نہیں ہونے دیے۔ یہی حال ڈراما نگاروں کا ہے اور یہی اداکاروں کا۔ حال آنکہ پی ٹی وی میں ایسے ڈراما پروڈیوسرز بھی ہیں، جو اچھے ڈرامے پیش کر سکتے ہیں، لیکن انھیں غیر ضروری کام سونپ دیے گئے ہیں، جس سے ڈراما محض چند ہدایت کاروں اور پروڈیوسرز تک ہی محدود ہو کر رہ گیا ہے۔[۲۷]

۱۹۹۸ء میں ایک قانون پاس کیا گیا جس کے تحت پی ٹی وی کے جس ہدایت کار کا تیار کردہ ڈراما ۱۵ منٹ کے اشتہارات حاصل کرنے میں کامیاب ہو گا، اس پروڈیوسر کو تین لاکھ روپے کا انعامی معاوضہ دیا جائے گا۔ ایسی صورت میں ڈراما روپیہ کمانے کے لیے تیار کیا جاتا یا خالص سماجی اقدار کی

ترویج اور اصلاح کے لیے؟ امجد اسلام امجد کہتے ہیں:

> آنے والے ادوار کے محققین جب ٹی وی ڈراموں پر تحقیق کریں گے تو یہ ضرور دیکھیں گے کہ ٹیلی ویژن کے اشتہارات دراصل ڈراما تھے اور ڈراما اصل میں اشتہارات، ٹیلی ویژن کی وہ ادبی فضا جو گذشتہ ادوار میں موجود تھی اب دکھائی نہیں دیتی۔[۲۸]

اسی دور میں پی ٹی وی نے Prime Entertainment کے نام سے بھی ایک اور چینل شروع کیا، جس پر ڈراموں کی بڑی تعداد میں تشہیر ہوئی۔ ۲۰۰۰ء تک پی ٹی وی ڈرامے کا مقابلہ، بھارتی فلم، ایس ٹی این اور ڈش انٹینا سے تھا، لیکن ۲۰۰۰ء کے بعد پی ٹی وی ڈراما نجی ٹیلی ویژن ڈراموں کے انبار تلے دب کر رہ گیا۔

۲۰۰۰ء کے بعد حکومت پاکستان نے ایک ایکٹ کے تحت مختلف چینلز کو نشریاتی لائسنس دینے کا سلسلہ جاری کیا، اس سلسلے میں سب سے پہلے ۲۰۰۰ء میں ''اے آر وائی ڈیجیٹل چینل'' کو لائسنس جاری کیا گیا۔ اس کے بعد ''اے پلس انٹرٹینمنٹ'' چینل شروع کیا گیا، اس پر تاحال جو ڈراما سیریلز پیش کیے گئے ان میں ''جنم''، ''چپکے سے باہر آجایئے''، ''اک بوند عشق''، ''گستاخ دل''، ''سچا سائیں''، ''ویرانیاں''، ''برف''، ''ہماری ساس لیلا''، ''مراسم''، ''شہر اجنبی''، ''امید''، ''جانے کیا بات ہوئی''، ''بھاٹی چوک''، ''لو لائف اور لاہور''، ''لکی گرم حمام''، ''تین پتی''، ''سرتاج''، ''ٹن ہو جاؤ''، ''خدا گواہ''، ''اگر تم نہ ہوتے''، ''آنکھ سلامت اندھے لوگ''، ''میں مر گئی شوکت علی'' شامل ہیں۔ یہ سب کھیل غیر معروف مصنفین کی تحریر تھے۔ مئی ۲۰۰۲ء میں جنگ گروپ کے ڈائریکٹر میر شکیل الرحمٰن نے اپنا ٹی وی چینل ''جیو'' کے نام سے شروع کیا، جس میں خبروں کے علاوہ تفریحی پروگرام اور کھیل بھی پیش کیے جانے لگے۔ اس چینل پر پیش کی جانے والی سیریلز میں ''بشر مومن''، ''بکھرا میرا نصیب''، ''میری ماں''، ''نادانیاں''، ''اُف یہ محبت'' اور ''یہ زندگی ہے'' شامل ہیں۔ اس کے علاوہ جیو نے اپنی تیار کردہ فلمیں بھی پیش کیں جن میں ۲۰۰۸ء میں ''رام چندر پاکستانی''، ۲۰۱۰ء میں ''خدا کے لیے''، ۲۰۱۱ء میں ''ورثہ''، ۲۰۱۳ء میں ''بول''، ۲۰۱۴ء میں ''دختر'' اور ۲۰۱۵ء میں ''منٹو'' قابل ذکر ہیں۔ جنوری ۲۰۰۵ء میں مزید ایک چینل ''ہم ٹی وی'' کے نام سے شروع کیا گیا اور اس کے بعد ''ہم ۲'' کے نام سے بھی

ایک اور چینل شروع کیا گیا، دونوں چینلز پر پیش کیے جانے والی ڈراما سیریلز میں ''تم میری رہنا''، ''فراق''، ''محرم''، ''صدقے تمھارے''، ''ایک پل''، ''دربدر تیرے لیئے''، ''ضد''، سوپ (طویل عرصے تک چلنے والے کھیل)، ''اگر تم نہ ہوتے''، ''سسرال میرا''، مزاحیہ کھیلوں میں ''ڈرامے بازیاں''، ''جورو کا غلام'' اور ''مسٹر شمیم'' شامل ہیں۔ جون ۲۰۰۵ء میں ''اے ٹی وی'' کے نام سے بھی ایک چینل شروع کیا گیا۔ یہ چینل شالیمار ریکارڈنگ اینڈ براڈ کاسٹنگ کمپنی لمیٹڈ (ایس ٹی این) کے اشتراک سے شروع کیا گیا۔ اس کے بعد ستمبر ۲۰۱۰ء میں ''اردو ون'' کے نام سے ایک اور چینل کو نشریات کا لائسنس دیا گیا لیکن اس کی باضابطہ نشریات ۲۰۱۲ء میں شروع ہوئیں۔ یہ پاکستان کا پہلا ایسا چینل تھا جس پر ہسپانوی، ترکی اور بھارتی کھیل پیش کرنے کا رواج ہوا۔ اس چینل نے جو پاکستانی کھیل پیش کیے ان میں ''جزیرہ''، ''بھابی سنبھال چابی''، ''کمال ہاؤس''، ''میری سہیلی میری ہمجولی''، ''تیری راہ میں رل گئی''، ''شہر یا شہزادی''، ''سرگوشی''، ''بس یونہی''، ''تمھارے ہمارے''، ''پت جھڑ کے بعد''، ''حصارِ عشق''، ''چادر''، ''دلہا بھائی''، ''دل اپنا اور پریت پرائی''، ''جان ہتھیلی پہ''، ''جب وی ویڈ'' شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ترکی کھیلوں میں ''عشق ممنوع''، ''فریحہ''، ''فاطمہ گل''، ''آخر میرا قصور کیا''، ''کوزے گونے''، ''بدنصیب''، ''عشق''، ''نجات'' اور ''خالی ہاتھ'' قابل ذکر ہیں۔ جب کہ بھارتی کھیلوں میں ''سرسوتی چندرا''، ''یہ رشتہ کیا کہلاتا ہے''، ''ایک ہزاروں میں میری بہنا ہے''، ''من کی آواز''، ''مدھو بالا''، ''اک عشق اک جنوں''، ''پیار کا درد ہے''، ''اس پیار کو کیا نام دوں''، ''میری بھابی''، ''اک حسینہ تھی''، ''لارا کی کہانی''، ''اک دھندسی چھائی ہے'' شامل ہیں۔ جنوری ۲۰۱۲ء میں ''ایکسپریس انٹرٹینمنٹ'' کے نام سے بھی چینل شروع کیا گیا، جس پر ''افسر بٹیا''، ''یہاں میں گھر گھر کھیلی''، ''دودل بندھے اک ڈوری میں''، ''اپنی کہانی کیسی کہانی''، ''رنگ باز''، ''۲۰ منٹ''، ''عشق میں ایسا حال بھی ہوتا ہے''، ''ڈراما نہ مر جائے''، ''میرے بابا جان''، ''بس کر دو بس''، ''کیا یہی پیار ہے'' کھیل پیش کیے گئے۔ مئی ۲۰۱۳ء میں جیو گروپ نے جیو کہانی کے نام سے ایک اور چینل شروع کیا جس پر مختلف عنوانات کے تحت مختلف کھیل پیش کیے گیے جن میں بھارتی، پاکستانی اور ترکی ڈرامے شامل ہیں، ان میں ''اور بے وفائی''، ''محبت''، ''نور''، ''جیون ساتھی''، ''قصہ کہانی''، ''انتقام''، ''میرا سلطان''، ''کرائم پٹرول''، ''دیورانیاں''، ''جیون

ساتھی''، ''سوہا اور سویرا''، ''آس''، ''گھر ایک جنت''، ''پانچ بہویں''، ''دوسری شادی''، ''بنی عشق دا کلمہ''، اور''عفت'' شامل ہیں۔ ان میں کئی بھارتی کھیل تھے۔ اس چینل کے بعد''اے آر وائی زندگی'' کے نام سے اپریل۲۰۱۴ء میں ایک اور چینل شروع کیا گیا۔ اس چینل نے جو کھیل پیش کیے ان میں ''عدالت''، ''بہنیں ایسی بھی ہوتی ہیں''، ''بے انتہا''، ''بہو بیگم''، ''اک مٹھی آسمان''، ''خوف''، ''معصوم''، ''پل صراط''، ''رشتے''، ''الودع''، ''میری بیٹی'' اور''داغ'' قابل ذکر ہیں۔ ۲۰۱۵ء میں ترکی اور پاکستان کے اشتراک سے'' سی ٹی وی''کے نام سے ایک اور چینل نے نشریات کا آغاز کیا۔ اس چینل پر صرف ترکی اور پاکستانی کھیل پیش کیے جا رہے ہیں۔ دیگر پاکستانی چینلز سے قطع نظر یہ چینل کسی حد تک بامقصد تفریح کا قائل بھی دکھائی دیتا ہے۔

ایک اندازے کے مطابق اس وقت پاکستان میں ۱۷تفریحی، ۱۰ مذہبی، ۵ فیشن، ۶فلمی، ۷ میوزک، ۲۶ نیوز اور۲ سپورٹس چینلز کام کر رہے ہیں۔ لسانی اعتبار سے۲ بلوچی، ۲ سندھی، ۲ پنجابی، ۴ پشتو، ۲ سرائیکی جب کہ۲ چینلز کشمیری، پوٹھوہاری اور ہندکو میں نشریات پیش کر رہے ہیں۔ جن چینلز کے مالکان نے نشریات کے لائسنس حاصل کرنے کے لیے وزارت اطلاعات ونشریات کو درخواستیں دے رکھی ہیں اُن میں''دنیا انٹرٹینمنٹ''، ''ہیرالڈ انٹرٹینمٹ'' اور'' آج انٹرٹینمنٹ''شامل ہیں۔ جن چینلز کی نشریات پر پابندی ہے اُن میں'' انجمن''، ''فیشن پاکستان''، ''مشرق ٹی وی''، ''ایم ٹی وی''، ''کوک ٹی وی''، ''اوے''، ''انڈس پلس'' اور''یو این آئی پلس'' شامل ہیں۔[۲۹]

۲۰۰۰ء سے تاحال پی ٹی وی لاہور مرکز سے پیش کی گئی ڈراما سیریلز میں سے''لاہور جنکشن''، ''لوہاری گیٹ''، ''لنڈا بازار''، ''بلندی''، ''خواب نگر''، ''غرور''، ''حقیقت''، ''چنگاریاں''، ''افسر بکار خاص'' اور'' ساون'' جیسے کھیلوں نے شہرت حاصل کی۔ ڈرامے کے میدان میں کسی نمایاں پروڈیوسر کا نام منظر عام پرنہیں آ سکا کیونکہ ان میں سے کئی کھیل نجی کمپنیوں کے تیار کردہ تھے، اس لیے پی ٹی وی کے پروڈیوسرز کی اہمیت محض ڈرامے کو پاس کرا کر اسے نشر کر دینے سے زیادہ اور کچھ نہیں، جو ایک دفتری کارروائی ہے۔ ویسے تو نجی ٹی وی چینلز اور پی ٹی وی پر پیش کیے گئے کھیلوں کے ڈراما نگار سیکڑوں کی تعداد میں ہیں لیکن ۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۵ء تک پی ٹی وی کے ڈراما نگاروں میں سے خلیل الرحمٰن قمر، نسیم

ناصر، عمران علی اور سیما غزل نمایاں ہیں۔ مذکورہ چینلز پر پیش کیے جانے والے کھیلوں کے عنوانات سے ان کھیلوں کے موضوعات کی یکسانیت کا انداز ہ لگایا جا سکتا ہے۔ ویسے بھی ایک ہی موضوع پر کتنے کھیل کتنے مختلف طریقوں سے تیار کیے جا سکتے ہیں۔ آج نجی چینلز پر پیش کیے جانے والے پاکستانی اور بھارتی ڈراموں کی منظر نگاری، موضوعات اور ڈرامے کی تکنیک میں زیادہ فرق نہیں۔ اگر لباس، اداکاروں اور مذہب کی تمیز نہ ہو تو بھارتی اور پاکستانی کھیلوں کا فرق بھی باقی نہ رہے۔ اکیلا پی ٹی وی تعداد کے اعتبار سے تمام نجی ٹیلی ویژن چینلز پر پیش کیے جانے والے کھیلوں جتنے کھیل پیش کر ہی نہیں سکتا۔ پھر پی ٹی وی اس وقت اپنی ڈراما پروڈکشن بھی نہیں کر رہا بلکہ نجی ڈراما ساز کمپنیوں سے ہی کھیل خرید رہا ہے۔ اوپر بتائے گئے اعداد و شمار کے مطابق پی ٹی وی لاہور مرکز کے ڈراموں کے عنوانات سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پی ٹی وی نے گذشتہ پندرہ سالوں میں جو معیاری کھیل پیش کیے وہ تعداد میں انتہائی کم ہیں۔ اور پچھلے دو تین سالوں میں تو پی ٹی وی ڈرامے میں ایک نمایاں تبدیلی واقع ہوئی ہے اور وہ یہ کہ پی ٹی وی لاہور مرکز کے ڈراموں میں پہلے تو ایک یا دو سال کے وقفے سے کوئی معیاری کھیل دیکھنے کو مل جاتا لیکن اب تو پی ٹی وی کے ڈراموں میں بھی حددرجہ یکسانیت پیدا ہو چکی ہے۔ اس وقت ڈراما سازی کی صنعت کراچی سے وابستہ ہے جب کہ لاہور اس سلسلے میں غیر فعال ہو چکا ہے۔ ''ڈرامے کے لیے ساز گار فضا لاہور سے بہتر کہیں اور نہیں۔ ایک خاص منصوبہ بندی کے تحت سیٹھ نے ڈراما لاہور سے کراچی منتقل کیا، جہاں آج اسے سمندر میں ڈبونے کے تمام انتظامات مکمل کر دیے گئے ہیں۔''[۳۰] اس وقت پی ٹی وی پر پیش کیے جانے والے کھیل بھی کراچی کی نجی ڈراما کمپنیاں ہی تیار کر رہی ہیں اور جو ہنگامہ نجی چینلز پر برپا ہے وہی پی ٹی وی پر بھی ہے۔ اس وقت پی ٹی وی معیار پر سمجھوتا کر چکا ہے اور ایسے میں اگر پی ٹی وی مثبت فکر کے حامل کھیل بھی پیش کرے تو وہ بھی اب اس نگار خانے میں اپنا وقار گنوا دیں گے۔ بقول انور سجاد:

> بہتر اندازِ فکر اور مثبت رویوں کے حامل سماجی حقیقتوں کی عکاسی کرنے والے ڈراموں کی مثال بالکل ایسے ہی ہے جیسے سگریٹ کا خوبصورت اور پرکشش اشتہار اور آخر میں وزارت صحت کی تنبیہ جس کی کوئی اہمیت نہیں۔[۳۱]

فی الوقت پی ٹی وی اپنی ڈراما پروڈکشن نہیں کر رہا۔ جو کھیل پی ٹی وی پر پیش کیے جا رہے ہیں وہ پی ٹی وی نجی ڈراما ساز کمپنیوں سے خرید رہا ہے۔ البتہ پی ٹی وی کھیل خریدنے کے لیے تکنیک اور فنی امور پر سمجھوتا نہیں کرتا البتہ موضوع میں وہی یکسانیت موجود ہے جو نجی ٹی وی چینلز پر پیش کیے جانے والے کھیلوں میں ہے۔ پی ٹی وی کے لیے اب اس شور میں اپنا کھویا ہوا مقام دوبارہ حاصل کرنا بہت مشکل اور محنت طلب ہے۔

پی ٹی وی لاہور اور کراچی مرکز کو نجی چینلز کے سیاست دانوں اور سیٹھوں نے جس طریقۂ کار کے تحت منجھے ہوئے ہدایت کاروں سے خالی کیا وہ داستان بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ نجی چینلز نے ان ہدایت کاروں سے کوئی تخلیقی کام تو نہیں لیا لیکن انھیں بھاری معاوضوں کے عوض اپنے چینلز میں ملازمتیں ضرور دیں۔ پی ٹی وی سے ریٹائر ہونے کے بعد یا گولڈن شیک ہینڈ لے کر ان چینلز سے وابستہ ہونے پر تو پی ٹی وی کے ہدایت کاروں کے بھاگ جاگ اُٹھے۔ ڈراما نگار تو پہلے ہی ان چینلز کے دام میں آ چکے تھے۔ جب بیٹھے بٹھائے ہن برسے تو کسے پڑی ہے کہ وہ ذہنی و جسمانی مشقت کا بوجھ اٹھائے۔ ان چینلز کا مقصد پی ٹی وی کو تخلیقی مزاج رکھنے والے افراد سے خالی کرنا تھا جس میں وہ کامیاب ہوئے۔ ابتدا میں نجی طور پر تیار کیے گئے کئی کھیلوں کی کامیابی کا سہرا پی ٹی وی کے ڈراما نگاروں کے سر ہی جاتا ہے جنھوں نے نئے ہدایات کاروں کے باوجود بہترین کھیل پیش کیے۔ لیکن یہ ذہن نشین رہے کہ ان ہدایت کاروں کو پس پردہ پی ٹی وی کے ہدایت کاروں کا تعاون بھی حاصل رہا۔ اس وقت نجی ٹی وی چینلز کے پروڈیوسرز یا ڈائریکٹر حضرات ڈرامے کی جدید تکنیکی ضروریات سے تو بخوبی آگاہ ہیں لیکن ان میں سے بہت سوں کا ڈرامے کی اہمیت، موضوع کی حساسیت اور اداکاری کے معاملات سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ایسی صورتحال میں پی ٹی وی اگر اپنا گمشدہ مقام دوبارہ حاصل کرنا چاہتا ہے تو اسے ماضی کی جانب ضرور رجوع کرنا ہوگا، جہاں اسے اپنی روایت مستعار لیے بغیر چارہ نہیں، پھر جدید ٹیکنالوجی کے استعمال سے واقف افراد کی کھیپ بھی تیار کرنا ہو گی۔ اس کے علاوہ پروڈیوسرز کی بھرتی بھی ضروری ہے جو ڈرامے اور اس ذریعۂ ابلاغ کی اہمیت اور پیشہ ورانہ معاملات سے بخوبی آگاہ ہوں، تاکہ پی ٹی وی نجی کمپنیوں سے ڈراما خریدنے کی بجائے اپنے وسائل کا استعمال کرتے ہوئے اپنی ہی

پروڈکشنز پر وقت صرف کرے اور یہ تمام اقدامات حکومتی معاونت کے بغیر نا قابل عمل ہیں۔ سرکار دھونس سے بجلی کے بلوں کے ذریعے پی ٹی وی فنڈ کی کٹوتی تو کرتی ہے لیکن اپنے فرائض سے غافل دکھائی دیتی ہے۔ سرکار کی ذمہ داری صرف چینلز کو لائسنس جاری کرنا ہی نہیں بلکہ ان چینلز پر پیش کیے جانے والے ڈراموں اور پروگراموں کی دیکھ ریکھ بھی سرکار کے ذمے ہے۔ نجی چینلز ہوں یا سرکاری، صرف اپنی اقدار و روایات اور سماجی خوبصورتیوں اور قباحتوں کو پیش کرنے والے کھیلوں کو ہی فروغ دیا جانا چاہیے ۔ اگر ہم مغرب کی تقلید کریں گے تو ان سے سبقت لے جانا تو فی الحال ہمارے بس کی بات نہیں پھر بھارت کی نقل تو زہر قاتل ہے کیونکہ یوں ہم نقل در نقل کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ اگر اس وقت ہمسایہ ملک بھرپور طریقے سے ابلاغی جنگ لڑ سکتا ہے تو ہم اپنی طاقت ور اقدار اور تہذیب کا سہارا کیوں نہیں لے سکتے؟ پی ٹی وی ایسا چینل ہے جسے آج بھی کنبے کے تمام افراد مل بیٹھ کر دیکھ سکتے ہیں، اس پر کم از کم ایسے کھیل نشر نہیں کیے جاتے جنھیں دیکھنے کے دوران افراد کنبہ ایک دوسرے سے نظریں چراتے پھریں۔ ۱۹۹۰ء سے ۲۰۰۰ء تک پی ٹی وی ڈراما نجی ڈراموں کا مقابلہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ۲۰۰۰ء سے تا حال گنتی کے کچھ معیاری کھیلوں کے علاوہ پی ٹی وی نے بہتر کھیل پیش نہیں کیے۔ اب ڈراما ایسے لوگوں کی کہانی بن چکا ہے جو ڈراما دیکھنا گوارا ہی نہیں کرتے۔ ہمارے نجی ڈرامے تو محض تفریح کے لیے ہیں اور وہ بھی غیر صحت مندانہ، کسی معاشرتی مسئلے کی عکاسی یا حل ان میں موجود نہیں۔

اس وقت پی ٹی وی ڈرامے کو اپنے اصل مقام پر لا کھڑا کرنا ایسا ہی ہے جیسے ایک زمین بوس عمارت کو از سرِ نو تعمیر کرنا۔ تخریبی عمل میں تو چند لمحات صرف ہوتے ہیں لیکن، تعمیر نو میں صدیاں صرف ہو جاتی ہیں۔ یہی حال تہذیب و اقدار کا ہے۔ ایسی کوتاہیاں جن سے قوموں کی اخلاقی قدریں پامال ہوں اور اصلاح کے در بند ہو جائیں ایک نا قابلِ معافی جرم ہے۔ بحیثیت مجموعی ٹی وی ڈراموں کے زوال کی بنیادی وجہ ٹی وی سے متعلق اربابِ حل وعقد کا تصور ہے۔ جب ٹیلی ویژن کا آغاز کیا گیا تو اس کے معنی تھے قومی و اجتماعی شعور بیدار کرنا، لوگوں کو اس ذریعے کا استعمال کرتے ہوئے بہترین انداز سے سماجی اور قومی ضروریات سے آگاہ کرنا اور انھیں ملک وقوم کے لیے زیادہ باشعور اور فعال بنانا۔ پھر ٹی وی کے معانی ہوئے، عوام کو اصل مسائل سے دور رکھ کر حظ پہنچانا۔ بعد ازاں معنی اور

بدلے۔ اب ٹیلی ویژن کا مقصد محض اشتہارات حاصل کر کے زیادہ سے زیادہ روپیہ کمانا ہے۔ اس سے قطع نظر کہ ہم اس کی کیا قیمت ادا کر رہے ہیں؟ اب سنجیدہ مذاق اور معاشرتی موضوعات پیش کرنے والے ڈراما نگار ناپید ہوتے جا رہے ہیں۔ اس وقت زیادہ تر اردو ڈراما گھر کی چار دیواری میں ہونے والی سیاست کے اکھاڑے سے زیادہ کچھ نہیں۔ جو اس فن میں ماہر ہیں انھوں نے بھی فن کے تقاضے بالائے طاق رکھ دیے ہیں اور جو نو آموز ہیں ان کی تربیت کا کوئی ادارہ ہمارے ہاں موجود نہیں۔ جب غیر معیاری ڈراما تیار کر کے زیادہ مالی فائدہ حاصل کیا جاسکتا ہے تو محنت اور لگن سے کام کیوں کیا جائے؟ کیوں ڈراما نگار سماجی اقدار کی پیشکش کا بیڑہ اٹھائے۔ فی الوقت ہمارے ٹی وی ڈراموں میں بیرونی ثقافت کی تقلید پر بہت زور صرف کیا جا رہا ہے پھر موضوع ہی نہیں بلکہ ڈرامے کا ہر فنی ضابطہ بھی شکست خوردہ دکھائی دیتا ہے۔ پی ٹی وی کے پروڈیوسرز ڈراما تیار کرنے میں ہرگز دلچسپی نہیں رکھتے اور نہ ہی ان کے مزاج میں ڈرامے سے وابستگی ہے۔ جب حالات حاضرہ کے ڈراما نما پروگرام یا خبر نامے جیسے ڈرامے سے کام چل سکتا ہے تو اصل ڈراما تیار کرنے کی سر درد کیوں لی جائے۔ اور اگر ڈراما پیش کرنا ضروری ہے تو اس کے لیے نجی ڈراما ساز کمپنیوں سے ڈراما خریدنا کوئی مہنگا سودا نہیں۔ اول تو پی ٹی وی کا کوئی مرکز ڈراما تیار نہیں کر رہا اور اگر کبھی کوئی بھولا بھٹکا ڈراما نگار پی ٹی وی کے کسی ہدایت کار تک رسائی حاصل کر ہی لے تو وہ ڈراما نگاروں کو عموماً ایسی تنبیہ کرتے ہیں کہ: ''کھیل میں بیرونی مناظر نہ رکھیے'' اور ''کردار بھی کم سے کم ہوں''، میک اپ محض اپنے آپ کو نمایاں کرنے کے لیے کیا جا تا ہے نہ کہ کیمرے، منظر اور ماحول کی مناسبت سے۔ پی ٹی وی اور نجی سیکٹر دونوں ایسے ہی رویوں کی تر ویج میں پیش پیش ہیں یہی وجہ ہے کہ پی ٹی وی پر پیش کیے جانے والے کھیلوں میں بھی یکسانیت در آئی ہے۔ نئی تکنیک متعارف ہوچکی، موضوعات بدل گئے، مسائل کی بھی کئی اور شاخیں نمودار ہوچکیں، ایسے میں ہمارا ڈراما کیا کردار ادا کر رہا ہے؟ ڈرامے کو محض بھونڈی نقالی اور فیشن شو بنا کر فن کے اصل تقاضوں کو بالائے طاق رکھ دیا گیا ہے۔ اب ہمارے ڈرامے کے موضوعات ہمارے درمیانے اور نچلے طبقے کی زندگی سے لگا نہیں کھاتے۔ ان کے معیارِ زندگی، مسائل اور الجھنوں کو اپنے کھیلوں میں جگہ ہی نہیں دی جاتی۔ پی ٹی وی کے گذشتہ ڈراموں میں نئے خیال، نئی فکر اور موضوعات کی جدت موجود تھی۔

آج ہمارے نجی ٹی وی چینلز بیرونی ٹی وی چینلز کی نقل میں مصروف ہیں اور پی ٹی وی ہمارے نجی ٹی وی چینلز کی نقل میں۔ ایسے میں اپنی شناخت کیسے زندہ رہ پائے گی؟ اگر پی ٹی وی اپنی شناخت زندہ رکھنا چاہتا ہے تو اسے نجی ٹی وی چینلز کی تقلید سے ہٹنا ہو گا تبھی پی ٹی وی ڈراما اپنا کھویا ہوا مقام پھر سے حاصل کر پائے گا۔صورتحال نازک ہے لیکن ہمیں ناامید نہیں ہونا چاہیے کیونکہ ''زندگی کے حادثات اور نشیب و فراز قوموں کی زندگی میں نئی نئی وارداتیں وارد کرتے رہتے ہیں۔ ہمارے ہاں بہت دنوں سے ایک ٹھہراؤ کی کیفیت ہے۔ شاید کوئی تبدیلی آئے جس سے ادب کی نئی راہیں کھلیں گی تو پھر یقیناً ڈراما بھی نیا رخ لے گا۔''[۳۲]

حواشی و حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، یونی ورسٹی اوف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور۔

۱۔ جارج تھامس کیوریَن(George Thomas Kurian)، *Encyclopedia of the Third World*، جلد دوم (لندن:منسیل پبلشنگ لمیٹڈ، ۱۹۸۲ء)۔

۲۔ صدر ایوب خاں، خطاب، روزنامہ نوائے وقت (۲۷ نومبر ۱۹۶۴ء)

۳۔ Nippon Electrical Company ایک جاپانی ٹیلی ویژن کمپنی تھی۔

۴۔ یہ معلومات نسرین پرویز کی کتاب پاکستان ٹیلی ویژن ڈراما اور سماجی تبدیلیاں سے اخذ کی گئی ہیں۔ اس سلسلے میں، ڈاکٹر انور سجاد اور شوکت زین العابدین کی رائے بھی یہی ہے جس کا اظہار ان دونوں حضرات نے اپنے مکالموں میں بھی کیا جو راقم نے ان کے ساتھ کیے۔ اس لیے نسرین پرویز کے علاوہ ان دونو ں حضرات سے کیے گئے مکالموں کے بعد اس رائے کی صحت میں کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ نجمہ فاروقی کا کھیل ''نذرانہ'' پی ٹی وی، لاہور مرکز کا پہلا کھیل تھا۔

۵۔ اشفاق احمد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۱۶ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۶۔ ابصار عبد العلی، کیسے کیسے لوگ (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء)، ص ن۔

۷۔ ابصار عبد العلی، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۵ ستمبر ۲۰۰۲ء۔

۸۔ اشفاق احمد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۱۶ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۹۔ نسرین پرویز، پاکستان ٹیلی ویژن ڈراما اور سماجی تبدیلیاں (کراچی، ۱۹۹۹ء)، ص ۵۰۔

۱۰۔ ایوب خاور، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۱۱۔ انور سجاد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۲ء؛ اور فاروق ضمیر، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۶ جون ۲۰۰۹ء۔

۱۲۔ جمیل ملک، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۹ جون ۲۰۰۲ء۔

۱۳۔ 'دور درشن' بھارت کے قومی ٹیلی ویژن چینل کا نام ہے۔

۱۴۔ اشفاق احمد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۱۶ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ خالد احمد، تبصرہ، دی پاکستان ٹائمز (۳۱ اگست، ۱۹۷۹)۔

۱۷۔ انور سجاد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۱۸۔ تبصرہ، روزنامہ امروز (جون ۱۹۸۰ء)۔[یہ اخباری تحریر پی ٹی وی کے ریکارڈ روم میں موجود دیگر کھیلوں کے تبصروں میں ملی، جس پر اخبار کا نام، مہینہ اور سنہ ہاتھ سے لکھا گیا تھا جب کہ تاریخ درج نہیں تھی]۔

۱۹۔ شوکت زین العابدین، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۲۰۔ صفدر میر، انٹرویو، بحوالہ طاہرہ مراد، لاہور ٹیلی ویژن ڈراموں میں ادبی روایت، مقالہ برائے ایم اے اردو (غیر مطبوعہ)، ایف سی کالج لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۲۰۱۔

۲۱۔ جمیل ملک، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۹ جون ۲۰۰۲ء۔

۲۲۔ تبصرہ، دی پاکستان ٹائمز (۵ نومبر ۱۹۹۱ء)۔

۲۳۔ تبصرہ، دی پاکستان ٹائمز (۶ نومبر ۱۹۹۲ء)۔

۲۴۔ مشتاق نذیر احمد، دی پاکستان ٹائمز (۶ نومبر، ۱۹۹۲ء)۔

۲۵۔ شوکت زین العابدین، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۲۶۔ انور سجاد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۲۷۔ محمود عالی، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۲۸۔ امجد اسلام امجد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۱ جون ۲۰۰۲ء۔

۲۹۔ https:/en.wikipedia.org/wiki/List_of_televisio_stations_in_Pa kistan. 11 November 2015.

۳۰۔ یہ گفتگو فردوس جمال نے گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی میں اپریل ۲۰۱۴ء کو پیش کیے جانے والے سالانہ اسٹیج کھیل ''مختار نامہ'' کے اختتام پر کی۔

۳۱۔ انور سجاد، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔

۳۲۔ شوکت زین العابدین، انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔

مآخذ

احمد، اشفاق۔ انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی۔ ۱۶ جولائی ۲۰۰۲ء۔

احمد، خالد۔ تبصرہ۔ دی پاکستان ٹائمز (۳۱ اگست، ۱۹۷۹)۔

احمد، مشتاق نذیر۔ دی پاکستان ٹائمز (۶ نومبر، ۱۹۹۲ء)۔

امجد، امجد اسلام۔ انٹرویو، مخزونہ، محمد سلمان بھٹی۔ ۲۱ جون ۲۰۰۲ء۔

پرویز،نسرین ۔پاکستان ٹیلی ویژن ڈراما اور سماجی تبدیلیاں۔کراچی، ۱۹۹۹ء۔
جمال،فردوس ۔گفتگو۔جی سی یونی ورسٹی ،لاہور۔اپریل ۲۰۱۴ء۔
خاور،ایوب ۔انٹرویو،مخزونہ،محمد سلمان بھٹی ۔۲۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔
دی پاکستان ٹائمز (۵نومبر ۱۹۹۱ء)۔
دی پاکستان ٹائمز (۶ نومبر ۱۹۹۲ء)۔
روزنامہ نوائے وقت(۲۷نومبر ۱۹۶۴ء)
روزنامہ امروز (جون ۱۹۸۰ء)
زین العابدین،شوکت ۔انٹرویو،مخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔
سجاد،انور ۔انٹرویو،مخزونہ،محمد سلمان بھٹی ۔ ۷ جولائی ۲۰۰۲ء۔
ضمیر،فاروق ۔ انٹرویو،مخزونہ، محمد سلمان بھٹی ۔ ۶ جون ۲۰۰۹ء۔
عالی ،محمود۔انٹرویو،مخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۲۵ جولائی ۲۰۰۲ء۔
عبدالعلی، ابصار۔ کیسے کیسے لوگ ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء۔
__________۔انٹرویو،مخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔۲۵ ستمبر ۲۰۰۲ء۔
کیورین، جارج تھامس (George Thomas Kurian)۔*Encyclopedia of the Third World* ۔جلد دوم۔ لندن: منسیل پبلشنگ لمیٹڈ،۱۹۸۲ء۔
ملک ،جمیل ۔ انٹرویو،مخزونہ،محمد سلمان بھٹی ۔۲۹ جون ۲۰۰۲ء۔
میر،صفدر۔ انٹرویو، بحوالہ طاہرہ مراد۔لاہور ٹیلی ویژن ڈراموں میں ادبی روایت۔مقالہ برائے ایم اے اردو(غیر مطبوعہ)، ایف سی کالج لاہور، ۱۹۸۹ء۔

برقی ماخذ

https:/en.wikipedia.org/wiki/List_of_televisio_stations_in_Pakistan.

محمد رفیق الاسلام *

فسانۂ عجائب: ما بعد الطبیعیاتی مطالعہ

فسانۂ عجائب کا شمار اُردو کی معروف ترین داستانوں میں ہوتا ہے۔ یہ مرزا رجب علی بیگ سرور (م ۱۸۶۹ء) کی اوّلین داستان ہے جو نہ صرف خود معروف ہوئی بلکہ اِس نے اپنے تخلیق کار کی شہرت کو بھی چار چاند لگا دیے۔ ڈاکٹر نیر مسعود رضوی نے بجا لکھا ہے:

> فسانۂ عجائب سرور کا پہلا تجربہ تھا اور اس میں اُن کو اتنی زبردست کامیابی حاصل ہوئی کہ وہ اگر اِس کے بعد کچھ بھی نہ لکھتے تو بھی اُن کی شہرت میں کوئی کمی نہ آتی اِس لیے اُن کی کوئی دوسری کتاب شہرت و مقبولیت کے میدان میں فسانۂ عجائب کی گرد کو بھی نہ پاسکی۔[۱]

رجب علی بیگ سرور ۱۲۰۰ھ بمطابق ۸۶-۱۷۸۵ء[۲] میں لکھنو میں پیدا ہوئے اور وہیں نشو ونما اور تعلیم و تربیت پائی۔ اُن کے والد کا نام مرزا اصغر علی بیگ تھا۔ سرور عربی و فارسی میں اچھا دخل رکھتے تھے اور اپنے زمانے کے مشہور خطاطوں میں شمار کیے جاتے تھے۔ اِس فنِ خطاطی میں وہ حافظ ابراہیم کے شاگرد تھے۔ موسیقی سے بھی علمی اور عملی دونوں طور پر بخوبی واقف تھے۔ فنِ شعر میں آغا نوازش (۱۷۸۰-۱۸۵۴ء) تلمیذِ میر سوز (۱۷۲۴-۱۷۹۹ء) کے شاگرد تھے۔ مرزا غالب (۱۷۹۷-۱۸۶۹ء) اور شرف الدین میرٹھی (م ۱۸۵۳ء) اُن کے دوستوں میں شامل تھے۔

بعض اہل ادب نے کان پور کو اُن کا وطن بتایا ہے جو اِس لیے بھی درست نہیں کہ کوئی اپنے

وطن کو اِس طور سے یاد نہیں کرتا جیسا کہ سرور نے کیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق اُنھیں ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء میں قتل کے مقدمے میں ملوث ہونے کی بنا پر نواب غازی الدین حیدر (م ۱۸۳۷ء) کے حکم سے لکھنؤ سے جلا وطن کیا گیا تھا۔ کان پور میں اُن کی بیگم مقیم تھیں اور اُن کے منھ بولے بیٹے احمد علی بھی کان پور ہی میں رہتے تھے۔ سرور نے فسانۂ عجائب بھی کان پور میں تحریر کی۔[۳] رشید حسن خاں کی تحقیق کے مطابق ذوالحجہ ۱۲۸۵ھ کے اواخر میں ۱۵ مارچ تا ۱۲ اپریل ۱۸۶۹ء کے درمیان پچاسی سال کی عمر میں رام نگر میں اُن کا انتقال ہوا اور رام نگر کے مشرق میں واقع پنج پٹی کے قبرستان میں سپردِ خاک کیے گئے۔[۴]

فسانۂ عجائب رجب علی بیگ سرور نے ۱۲۴۰ھ بمطابق ۱۸۲۵ء میں کان پور میں حکیم سید اسد علی کی فرمائش پر لکھی لیکن وہ اِس داستان کا ڈول اِس سے کچھ عرصے پہلے لکھنو میں ڈال چکے تھے۔ وجہِ تالیف بیان کرتے ہوئے اُنھوں نے لکھا:

> ایک روز چند دوست، باہم بیٹھے تھے، دِل گرفتہ، سینہ ریش اور اداس تھے۔ اِس زمرے میں ایک آشنائے بامزہ بندے کے تھے، انھوں نے فرمایا: اِس وقت تو کوئی قصہ یا کہانی بہ شیریں زبانی ایسی بیان کر کہ رفعِ کدورت وجمعیتِ پریشانیِ طبیعت ہو۔ فرماں بردار نے بجز اقرار، انکار مناسب نہ جانا؛ چند جملے گوش گزار کیے۔[۵]

مذکورہ بالا بیان سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ فسانۂ عجائب ان کی طبع زاد داستان ہے۔ اُردو داستان کے تمام محققین و ناقدین بھی اِسے سرور کی طبع زاد داستان ہی قرار دیتے ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ سرور نے اپنی اِس داستان کے لیے واقعاتی مسالا اُردو کی دیگر داستانوں سے مستعار لیا ہے۔ اُردو کی چند معروف و غیر معروف داستانوں کے واقعاتی عناصر کا سراغ فسانۂ عجائب میں بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند دوسری داستانوں اور فسانۂ عجائب میں مماثلتیں بیان کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

> فسانۂ عجائب تصنیف کرتے وقت سرور کی نظر میں تمام رائج الوقت قصے تھے۔ اُنھوں نے خاص طور پر گلشنِ نوبہار، بہارِ دانش، پدماوت اور داستانِ امیر حمزہ سے اپنا چراغ روشن کیا۔ غرض فسانۂ عجائب کے اہم واقعات میں

تبدیلیِ قالب کے علاوہ کوئی ایسا خیال نہیں جو فرسودہ قصوں سے ممتاز ہو۔[٦]

اگرچہ پلاٹ کے اعتبار سے بہت سے ناقدین نے فسانۂ عجائب پر اعتراض اُٹھایا ہے۔ لیکن اِس داستان کی خوبی اور شہرت کا سبب پلاٹ یا قصے سے زیادہ اِس کا اُسلوب ہے۔ اِس اُسلوب کے پیچھے داستان نگار کی شعوری مساعی کا دخل ہے جو اُس نے اپنی داستان کو میر امن کی باغ وبہار سے بہتر بنانے کے لیے کی ہے۔ اِس پر مستزاد سرور کی جودتِ طبع، بذلہ سنجی، بے ساختگی اور معاشرتی مرقع نگاری ہے جس نے اِسے بامِ عروج پر پہنچا دیا ہے۔ سید وقار عظیم کا تبصرہ قابلِ توجہ ہے:

> فسانۂ عجائب کا مصنف تو اپنے لیے اَزل سے حیاتِ جاودانی کی دستاویز لے کر آیا تھا اور وہ اُسے ملی۔ اگرچہ اُس کی اِنشا پردازی کی وجہ سے نہیں اور نہ داستان گوئی کی بدولت۔ اِس لیے کہ قصے کے نقطۂ نظر سے فسانۂ عجائب میں کوئی ایسی بات نہیں جو دوسری داستانوں میں نہ ہو۔ بلکہ وہ طبع زاد داستان ہونے کے باوجود اِن داستانوں سے کم تر درجے کی ہے جو فارسی سے اُردو میں منتقل کی گئیں۔ اِس کی بقا میں مصنف کے غیر معمولی مشاہدے، ماحول سے گہرے ربط اور لگاؤ اور اُس کے فطری مزاح اور لطافتِ طبع کو بہت بڑا دخل ہے۔[٧]

اُردو کی دیگر داستانوں کی طرح فسانۂ عجائب بھی مابعد الطبیعیات کے زیرِ اثر آگے بڑھتی نظر آتی ہے۔ داستان نگار اور کردار چونکہ مسلمان ہیں اِس لیے اِسلامی مابعد الطبیعیات کے اثرات سے انکار ممکن نہیں۔ وجودیات کے ضمن میں اِسلامی تصورِ خدا موجود ہے۔ داستان کے تمام کردار خواہ انسان ہوں یا غیر فطری عناصر اور پرندے سب ذات واحد پر کامل یقین رکھتے ہیں جو سب کی پالنہار، رزق، اولاد، حیات وممات کی مالک اور سمیع وبصیر ہے۔ وجودیاتی نظریات کے ضمن میں داستان نگار نے قرآنی آیات کا استعمال کیا ہے:

> ان اللّٰہ علی کل شیٍ قدیر۔[٨]

اِنسان اپنی حاجتوں اور ضروریات کی تکمیل میں جب اپنی کاوش کو بارآور ثابت نہیں پاتا تو اِس ماوراء النظر ذات سے امید لگاتے ہوئے دستِ دعا دراز کرتا ہے۔ یہاں دعاؤں کے لیے بھی قرآنی آیات کا سہارا لیا گیا ہے:

رب لا تذرنی فرداً و انت خیر الوارثین۔[۹]

رب هب لی من لدنك ولیاً۔[۱۰]

انسان کے علاوہ جانوروں کا بھی اُس اَن دیکھی طاقت پر یقین ہے اور وہ اپنے اِس یقین میں اِس قدر پختہ ہیں کہ انسانوں کو تبلیغ و تلقین کرتے نظر آتے ہیں:

طوطا یہ قصہ تمام کر کے بولا! جان عالم! جو لوگ ثابت قدم ہیں ان کا ہر وقت اللہ یار ہے۔[۱۱]

فسانۂ عجائب کے تصورِ کائنات میں بیشتر تقدیر ایک اہم عنصر ہے۔ یہاں نصیبوں کا لکھا انسان کی حیات پر گہرا اثر ڈالتا ہے:

دیکھو! ابھی آگے تقدیر کیا کیا دکھاتی ہے۔[۱۲]

انسان اپنی تقدیر کے سامنے مجبورِ محض ہے، تقدیر کے سامنے تدبیر کی ذرا بھی نہیں چلتی:

تدبیر خلافِ تقدیر سراسر بے کار ہے۔[۱۳]

جو نصیب میں لکھا ہوا ہوتا ہے وہ اٹل ہے اور ہو کر رہتا ہے:

قضا سے کیا چارہ؟[۱۴]

غربت و امارت، بلندی و پستی، عزت و عظمت یہ سب نصیب میں لکھی ہوئی چیزیں ہیں:

نصیب ایسا جاگتا تھا مٹی کو چھوتا، سونا ہاتھ آتا تھا۔[۱۵]

تقدیر منشاے الٰہی کے تابع ہے اِس لیے انسان کے لیے لازم ہے کہ وہ ذاتِ ربانی پر بھروسا رکھے تو کامیابی اُس کا مقدر ٹھہرتی ہے تبھی تو شہزادہ جان عالم ہر مہم میں کہتا ہے:

توکلت علی اللہ۔[۱۶]

تقدیر پر ایمان کے ساتھ ساتھ کرداروں میں توہم پرستانہ خیالات بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ داستان نگار کا خیال ہے کہ طبعی اجسام کے ماوراء الطبع برے اثرات بھی اِنسان کے نصیب پر مرتب ہوتے ہیں۔ یہ بدشگونی کے واقعات عام طور پر اِنسان کے ساتھ اُس وقت پیش آتے ہیں جب اُس کے ساتھ یا اس کی کسی عزیز ہستی کے ساتھ کوئی ناخوشگواری متوقع ہوتی ہے۔ جب جان

عالم پر مصیبت پڑتی ہے تو ملکہ مہر نگار کے دِل میں طرح طرح کے وسوسے پیدا ہوتے ہیں۔ عجیب طرح کے واقعات ہوتے ہیں جن سے وہ بدشگونی اَخذ کرتی ہے اور انجمن آرا سے کہتی ہے:

خدا خیر کرے آج بہت شگونِ بد ہوئے تھے۔ صبح سے داہنی آنکھ پھڑکتی تھی، راہ میں ہرنی اکیلی رستہ کاٹ میرا منہ تکتی تھی، اپنے سایہ سے بھڑکتی تھی، خیمے میں اُترتے وقت کسی نے چھینکا تھا۔ خواب متوحش نماز کے وقت دیکھا تھا۔[۱۷]

خیر و شر کی اس آویزش میں شہزادہ خیر کا نمائندہ ہے جو اپنے مقصد کی بار آوری کے لیے شر کے نمائندوں سے برسرِ پیکار ہے۔ مجسم شر کردار شیطان، خیر کے راستے کی بڑی رکاوٹ ہے:

شیطان کو اِنسان دُور نہ جانے۔[۱۸]

شیطان کے ساتھ اُس کے چیلے، جادوگر، جنات اور وزیر زادے جیسے اِنسان اپنی سفلی و ناجائز خواہشات کے لیے خیر کے راستے کی رکاوٹ نظر آتے ہیں۔ اِس داستان میں مافوق الفطری فضا تخلیق کی گئی ہے، جہاں طاقت سے زیادہ ماورائی علوم کے ذریعے فتح وشکست کا فیصلہ ہوتا ہے۔ یہاں عامل، نجومی، جادوگر اور ساحر ہیں جو اپنے اپنے فن میں یکتائے زمانہ ہیں:

ظل سبحانی عامل بے بدل، ساحر بے مثل ہیں، علوی، سفلی سب کچھ لکھا پڑھا۔[۱۹]

یہاں ایسے کردار بھی ہیں جو بیک وقت نورانی اور سفلی علوم پر دسترس رکھتے ہیں:

یہ مرد بزرگ، نیک صفات، فن سحر کے سوا، عامل اسمِ ذات کا تھا۔[۲۰]

سفلی اور مذموم علوم کا توڑ قرآن مجید کی آیات اور اسمائے الٰہی سے کیا جاتا ہے:

ہر خانے میں اسمائے الٰہی مع ترکیب و تاثیر تحریر تھے۔[۲۱]

اگرچہ آخری اور حتمی فتح حق ہی کو حاصل ہوتی ہے اور وزیر زادہ جس کی روح بکری کے جسم میں قید ہوتی ہے، قتل کر دیا جاتا ہے لیکن اِس سب کے باوجود رجب علی بیگ سرور خیر و شر کے معرکے کو اُس انداز میں تحریر نہیں کر سکے جو داستان امیر حمزہ اور بوستانِ خیال میں نظر آتا ہے۔ یہاں مقابلہ جاتی فضا پھسپھسی اور کمزور ہے۔ مرکزی کردار شہزادہ جانِ عالم نرگسیت کا شکار ہے۔ اتنے بڑے جادوگروں، جنات اور مافوق الفطری آفات سے مقابلہ کرنے کے لیے مرکزی کردار میں جو خوبی اور قوت

ہونی چاہیے وہ جانِ عالم میں مفقود ہے۔ جادوئی ماحول بھی اُس قدر زور آور نہیں جتنا کہ ہونا چاہیے۔ آرزو چودھری کی تنقید بجا ہے:

> فسانۂ عجائب کا جادوئی ماحول اور طلسمی فضا بھی بے رنگ، پھیکی پھیکی اور دھندلی دھندلی ہے۔ ساحر اور جادوگرنیاں تو ہیں لیکن نحیف و ناتواں، اِن میں وہ رعب و دبدبہ نہیں جو جادوگری کی آبرو ہے، فوق فطرت عناصر یہاں تک کہ ہیرو بس یونہی سا ہے، اِس میں دوسری داستانوں والا دم خم نہیں۔[۲۲]

اِس داستان کا تصورِ زمان ومکان بھی دیگر متقدم داستانوں سے مشابہ ہے۔انسان کا مکان پر تصرف اور اُس کے لیے فاصلوں کا مٹ جاناوہ تصور ہے جو اُردو داستانوں میں عام پایا جاتا ہے۔ اِس کے لیے داستان نگار کسی نہ کسی غیر فطری عنصر کو درمیان میں لا کر فاصلے سمیٹ دیتا ہے۔کبھی تو مرکزی کردار کسی کنویں یا تالاب میں داخل ہوتا ہے پھر کہیں سے کہیں جانکلتا ہے۔کبھی جنات اور پریاں اُسے اُٹھا کر لمحوں میں سیکڑوں میل دور پہنچا دیتے ہیں اور کبھی وہ کسی پرندے میں تبدیل ہوکر فاصلہ طے کرجاتا ہے۔ یہاں تیسری صورت نظر آتی ہے جب شہزادہ جانِ عالم اور انجمن آرا طوطے بنے سفر کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں سفر کو علامت کے طور پر بھی برتا گیا ہے جو انسان کو اُس کے مقصد سے قریب کرنے کا ذریعہ ہے۔ اِس داستان میں وقت کا بھلا اور برا ہونا اور اِس کے انسانی زندگی پر اثرات وغیرہ سے متعلق نظریات، ہندی مابعد الطبیعیاتی نظام فکر سے متاثر ہیں۔ یہاں ہر کام کرنے سے پہلے اُس کے لیے مناسب وقت کا تعین کیا جاتا ہے۔ یہاں رمال، نجومی، پنڈت، جفر دان اور ہیئت و ہندسہ اور نجوم کے ذریعے احوال کی پیش گوئی کرنے والے موجود ہیں جو وقت سے پہلے حالات سے باخبر کردیتے ہیں۔ داستان نگار نے اِس ضمن میں ستاروں اور برجوں کے نام تک گنوائے ہیں:

> نجومی، پنڈت، جفردان حاضر ہوئے۔ کسی نے قرعہ پھینکا، کسی نے زائچہ کھینچا شکلیں لکھیں، کسی نے پوتھی کھولی، کوئی حرف مفرد لکھ کر حساب کرنے لگا، کوئی تلا، برچھیک، دھن، مکر، کنبھ، مین، لیکھ، برکھ، متھن، کرک، سنگھ، کیناں، گن بچار کرنے لگا۔ کوئی مشتری، مریخ، شمس، زہرہ، عطارد، قمر، زحل کا حال مع گردش برج کہہ کے حمل، ثور، جوزا، سرطان، اسد، سنبلہ، قوس، عقرب، جدی وحوت اور میزان کی میزان دے کر شمار

کرنے لگا۔[۲۳]

روح مابعد الطبیعیات کا اہم اور دلچسپ موضوع ہے۔ اس موضوع کو غیر عقلی رنگ دے کر داستان میں اسی طرح پیش کیا گیا ہے جیسے روح کا منتقل کرنا نہایت آسان اور انسانی فعل ہے ۔ اِسلامی عقیدہ ہے کہ روح کا انسانی جسم میں آنا اور جانا صرف امرِ خدائی ہے۔ جب کہ ہندی عقیدہ ہے کہ سادھو، پنڈت اور جوگی ارتقاے طاقتِ روحانی کے سبب اپنی روح پر قابو پا لیتے ہیں اور پھر وہ جس مردہ جسم میں چاہتے ہیں اپنی روح منتقل کر لیتے ہیں۔ اُردو کی ہندی الاصل داستانوں طوطا کہانی ، بیتال پچیسی ، سنگھاسن بتیسی میں یہ نظریہ عموماً پایا جاتا ہے۔ یہاں شہزادہ جانِ عالم بھی اِس فن سے آگاہ ہے۔ وہ کہتا ہے:

جس کے قالب میں چاہوں اپنی روح لے جاؤں۔[۲۴]

پھر اُس نے یہی فن وزیر زادے کو سکھا دیا جس نے دغا دیتے ہوئے شہزادے کے جسم پر قبضہ کرلیا:

> شہزادہ زمین پر لیٹا، بندر اٹھ کھڑا ہوا، فوراً وہ کورنمک زمین پر گرا، اپنی روح جان عالم کے قالبِ خالی میں لا کھڑا ہوا اور کمرے سے تلوار نکال، اپنا جسم ٹکڑے ٹکڑے کر کے دریا میں پھینک دیا۔[۲۵]

تبدیلیِ قالب کے اِس نظریے کے ذریعے داستان نگار نے واقعاتِ قصہ کو آگے بڑھانے اور تجسس کی فضا قائم کرنے کا کام لیا ہے۔ تبدیلیِ قالب کا یہ عمل اپنے اندر گہری معنویت بھی رکھتا ہے کہ انسان کو اپنے مقصد میں کامیابی اور حصولِ مراد کے لیے ہر انتہائی قربانی سے گذرنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی یہ انسان کی اپنی ذات کی قربانی بھی ہوسکتی ہے۔

خیر و شر کے ساتھ ساتھ حسن و جمال بھی فلاسفۂ یونان اور اُن کے مابعد فلاسفہ میں ایک مقبول مابعد الطبیعیاتی مبحث رہا ہے۔ اَدب خواہ شاعری ہو یا نثر ذکرِ جمال کے بغیر منازلِ ارتقا طے نہیں کرسکتا۔ داستان کی بنیاد ہی جمالیات پر ہوتی ہے۔ جمالیات کے ضمن میں اگرچہ مادی اور طبعی چیزوں کا تذکرہ کیا جاتا ہے مگر اُس کے اثرات غیر طبعی اور مابعد الطبیعیاتی ہوتے ہیں۔ تخیل کو مہمیز کرنے اور

داستان میں تجسس اوردلچسپی لانے کے لیے جمالیاتی تذکرہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔ ہر داستان حسن و جمال کے ذکر کے ساتھ ہی آگے بڑھتی ہے جوعشق کا موجب و باعث بنتا ہے:

> خوب صورتی عجب چیز ہے، اس کا دوست طالب، دشمن مطلوب ہے،حسن خوب سب کو مرغوب ہے، جہاں کوعزیز ہے۔[۲۶]

فسانۂ عجائب میں بھی داستانوی بُنت میں صحیح معنوں میں جان اس وقت پڑتی ہے جب طوطا جانِ عالم کے سامنے انجمن آرا کے جمال کی تصویرکشی کرتا ہے۔ انجمن آرا کے دم بہ خود کر دینے والےحسن کا یہ تذکرہ شہزادے کو ایک نئی دنیا سے روشناس کراتا ہے جوعشق کا جہان ہے، جہاں انسان آگ کے دریا سے گذر کر گلزارِ نعمت سے شاد کام ہوتا ہے۔ جہاں حصولِ تسکینِ قلب کے لیے دکھوں کے دریا عبور کرنے پڑتے ہیں۔عقل اورعشق کا اَزل سے بیر ہے۔عقل انسان کو مادی سکون اورعشق اُسے روحانی مسرتوں کے راستے پر گامزن کرتا ہے۔ یہاں بھی عقل شہزادے کو روکتی ہے جب کہ عشق اُس کی حوصلہ افزائی کرتا نظر آتا ہے:

> عقل کہتی تھی: ماں باپ کی مفارقت اختیار نہ کرو، سلطنت سی شے نہ چھوڑو،عشق کہتا تھا: ماں باپ کس کے؟ بادشاہت کیسی؟ سر رشتۂ الفتِ غیر توڑو۔[۲۷]

جذبۂ عشق عقل کو ہزار پردوں میں چھپا دیتا ہے۔ جوعشق میں ڈوب گیا اُسے ہر مرض کی تکلیف سے نجات مل گئی کیونکہ عشق خود ہزار بیماریوں سے بڑی بیماری ہے۔ جسے کسی دوا سے افاقہ نہیں ہوتا اور نہ کوئی تسلی روحانی سکون دے سکتی ہے وہ مرض صرف عشق ہی ہے۔تبھی تو داستان نگار کہتا ہے:

> سینہ آتشِ غم سے جل کے تنور ہوتا ہے۔ آنکھوں سے دریا ابلتے ہیں۔ طوفان کا ظہور ہوتا ہے۔عقل کا چراغ گل تب فراق سے دل جلتا ہے۔شجر تمنا بے برگ و بار رہتا ہے۔ جوانی کا گھن پیری تک ادھیڑ بن رہتی ہے۔[۲۸]

شہزادہ جانِ عالم بھی نادیدہ محبوب کا عاشق ہو کر راہِ عشق اختیار کرتا ہے۔ وہ مال و دولت اور سلطنت کسی بھی چیز کی پروانہیں کرتا اُس کے پیشِ نظر مقصد حصولِ محبوب ہی ہے جس کے لیے وہ آنے والی مشکلات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے منزل کی طرف بڑھا چلا جاتا ہے۔ اُس کے راستے میں ہر طرح کی رکاوٹیں آتی ہیں۔کبھی جنات اور پریاں،کبھی جنگل اور جنگلی بلائیں،کبھی شہپال جادوگر کی بیٹی اور

کبھی ملکہ مہر نگار جیسی حسین شہزادی، مگر شہزادے کا مقصد نہ تو حصولِ دولت ہے اور نہ ہی حصولِ حسن، وہ ایک نادیدہ ہستی پر عاشق ہے اور اُسی کا حصول اُس کا نصب العین ہے تبھی تو وہ شہپال جادوگر کی بیٹی کو انکار کرتے ہوئے کہتا ہے:

> یہی شرطِ محبت ہے کہ ایک شخص کا نام خراب کرکے، جہاں آسائش ملے، وہاں بیٹھ رہے؟ فکر سلطنت، جستجوے دولت میں سر بہ صحرا نہیں ہوا ہوں، جو تیری جاہ و ثروت پر اکتفا کروں۔ تجھے معلوم ہوگا اللہ کی عنایت سے گھر کی حکومت چین کرنے کو کافی تھی۔[۲۹]

جانِ عالم کے اِس جواب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ تو فہم وفراست سے عاری ہے اور نہ ہی حسن کا پجاری ہے۔ وہ ایک ایسا جی دار شخص ہے جسے اپنے مقصد سے عشق ہے اور حصولِ مقصد میں آنے والی کوئی بھی رکاوٹ اُسے گوارا نہیں۔ کلثوم نواز کا یہ اعتراض بے جا ہے کہ:

> جانِ عالم ایک ایسا شہزادہ ہے جو صرف ایک پرندے کی شہ پر گھر بار، ماں باپ، ملک ومال اور چہیتی بیوی کو چھوڑ کر انجمن آرا پر نادیدہ عاشق ہوکر جنگلوں کی خاک چھاننے کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔[۳۰]

نادیدہ ہستی کا عشق اور پھر اُسی عشق میں راہِ مسافرت اختیار کرتے ہوئے جنگلوں کی ''خاک چھاننا'' اِسلامی تصوف کی چودہ سوسالہ تاریخ کا قیمتی اثاثہ ہے۔ اِسلامی تاریخِ تصوف میں حضرت ابراہیم بن ادھمؒ جیسے بزرگ کا نام بھی آتا ہے جو شاہِ وقت تھے مگر عشقِ الٰہی میں سلطنت چھوڑ کر جنگلوں کی طرف نکل گئے اور اَحد اَحد پکارتے پھرے۔ جانِ عالم کے کردار پر بھی اِسلامی تصوف کے اثرات ہیں۔ تاج وتخت چھوڑنا، اللہ کی مدد پر بھروسا رکھنا، جاہ و مال کی طمع کا دِل سے نکال دینا اور شر کی نمائندہ طاقت کو شکست دینا وغیرہ وہ علامتیں ہیں جو جانِ عالم کو صوفی منش بھی ثابت کرتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی نے جانِ عالم کے کردار کو ایک تمثیلی کردار قرار دیا ہے۔[۳۱] یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسانۂ عجائب کا تصورِ عشق اُردو کی دیگر داستانوں داستانِ امیر حمزہ اور نو آئینِ ہندی سے افضل ہے کیونکہ یہاں عشق جنسی جذبہ نہیں بلکہ ایک مقصودِ روحانی ہے جس کا حصول داستان کا ہیرو اپنے لیے ضروری تصور کرتا ہے۔

اِس داستان میں جہاں قرآنی آیات اور اِسلامی عقائد و نظریات کے ذریعے اِسلامی مابعدالطبیعیاتی عناصر کو شامل رکھا گیا ہے وہاں روح اور مافوق الفطری عناصر کے ضمن میں ہندی مابعدالطبیعیاتی تفکرات بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ حسن و خوب صورتی سے متاثر ہو کر عشق و محبت جیسے فطری اور روحانی جذبے کی شدت اور پھر اِس جذبے کے بل بوتے پر شر کی قوتوں کو شکست دیتے ہوئے خیر کی کامل فتح داستان کو زیادہ دلچسپ بنا دیتی ہے۔

حوالہ جات و حواشی

* استاد، شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجویٹ کالج، بغداد روڈ، بہاول پور۔

۱۔ نیر مسعود رضوی، رجب علی بیگ سرور: حیات اور کارنامے (الٰہ آباد: شعبۂ اُردو، الٰہ آباد یونی ورسٹی، ۱۹۶۷ء)، ص۱۲۶۔

۲۔ رام بابو سکسینہ کے مطابق رجب علی بیگ سرور کا سالِ پیدائش ۰۲-۱۲۰۱ھ ہے، بحوالہ تاریخِ ادبِ اُردو، ص۳۸۲۔ جب کہ ہم نے یہاں رشید حسن خاں کی تحقیق سے اتفاق کیا ہے، بحوالہ مقدمہ فسانۂ عجائب، ص۳۱۔

۳۔ جمیل جالبی، تاریخ ادبِ اُردو، جلد سوم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء)، ص۶۰۶۔

۴۔ رشید حسن خاں، ''مقدمہ''، فسانۂ عجائب از مرزا رجب علی بیگ سرور (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸ء)، ص۳۲۔

۵۔ مرزا رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عجائب، مدون رشید حسن خاں (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۸ء)، ص۲۶، ۲۷۔

۶۔ گیان چند جین، اُردو کی نثری داستانیں (کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۱۹۶۹ء)، ص۳۴۴۔

۷۔ سید وقار عظیم، ہماری داستانیں (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ص۳۵۳۔

۸۔ مرزا رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عجائب، مدون رشید حسن خاں، ص۱۰۸۔

۹۔ ایضاً، ص۳۴۔

۱۰۔ ایضاً، ص۳۴۔

۱۱۔ ایضاً، ص۳۳۵۔

۱۲۔ ایضاً، ص۱۲۶۔

۱۳۔ ایضاً، ص۱۸۷۔

۱۴۔ ایضاً، ص۱۹۸۔

۱۵۔ ایضاً، ص۱۵۹۔

۱۶۔ ایضاً، ص۱۶۴۔

۱۷۔ ایضاً، ص۱۹۸۔

۱۸۔ ایضاً،ص۱۹۵۔

۱۹۔ ایضاً،ص۱۹۵۔

۲۰۔ ایضاً،ص۲۵۰۔

۲۱۔ ایضاً،ص۶۸۔

۲۲۔ آرزو چودھری، داستان کی داستان (لاہور: عظیم اکیڈمی،۱۹۸۸ء)،ص۴۴۴۔

۲۳۔ مرزا رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عجائب، مدون رشید حسن خاں،ص۸۴۔

۲۴۔ ایضاً،ص۱۹۷۔

۲۵۔ ایضاً،ص۱۹۸۔

۲۶۔ ایضاً،ص۸۳۔

۲۷۔ ایضاً،ص۱۱۵۔

۲۸۔ ایضاً،ص۴۵۔

۲۹۔ ایضاً،ص۶۳۔

۳۰۔ کلثوم نواز، رجب علی بیگ سرور کا تہذیبی شعور (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۵ء)،ص۱۴۱۔

۳۱۔ رفیع الدین ہاشمی، سرور اور فسانۂ عجائب (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۳ء)،ص۱۴۲۔

مآخذ

جالبی،جمیل ۔ تاریخ ادبِ اُردو ۔ جلد سوم ۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء۔

جین، گیان چند ۔ اُردو کی نثری داستانیں ۔کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان،۱۹۶۹ء۔

چودھری، آرزو ۔ داستان کی داستان ۔ لاہور: عظیم اکیڈمی،۱۹۸۸ء۔

خاں،رشید حسن ۔ ''مقدمہ''۔ فسانۂ عجائب ۔ از مرزا رجب علی بیگ سرور ۔ لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب ،۲۰۰۸ء ۔

رضوی، نیر مسعود۔ رجب علی بیگ سرور:حیات اور کارنامے ۔الٰہ آباد: شعبۂ اُردو الٰہ آباد یونی ورسٹی، ۱۹۶۷ء۔

سرور، مرزا رجب علی بیگ ۔ فسانۂ عجائب ۔ مدون رشید حسن خاں ۔لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب ،۲۰۰۸ء ۔

عظیم،سید وقار۔ ہماری داستانیں۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء۔

نواز،کلثوم ۔ رجب علی بیگ سرور کا تہذیبی شعور۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۵ء۔

ہاشمی، رفیع الدین ۔ سرور اور فسانۂ عجائب ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۳ء۔

طاہرہ صدیقہ *

افتخار جالب اور اردو افسانے کی نئی لسانی تشکیلات

افتخار جالب(۱۹۳۶ء – ۲۰۰۳ء) دورِ جدید کے عہد ساز شاعر اور نظریہ ساز نقاد تھے۔ دیومالا، لسانی فلسفہ اور نفسیات خصوصاً ان کی دلچسپی کے شعبے تھے۔ ان کی بہت سی تنقیدی تحریریں دیباچوں اور مطبوعہ مضامین کی صورت میں بکھری ہوئی ہیں۔ نئی شاعری کے موقف اور نئی شعری لغت پر ان کی نثری تحریریں اساسی حیثیت کی حامل ہیں۔ وہ مروجہ لسانی اسالیب کو مسمار کرنے اور نئے شعری اسلوب کے لیے تجربے کے اجتہاد پر زور دیتے ہیں۔ افتخار جالب اساطیری ذہنی ساخت کے باوجود عصری شعور کے حامل ہیں۔ زندگی کا چلن جن ہیئتوں میں منتقل ہوتا ہے وہ ان کی نگاہوں سے مخفی نہیں بلکہ وہ خود ایسی جذباتی ہیئتوں کی تشکیل میں مصروف رہے جس میں عہدِ حاضر کا اسلوبِ زیست شامل ہے۔

افتخار جالب اُردو شاعری میں لسانی تجربات کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی لسانی تشکیلات کو متعارف کراتے ہیں۔ وہ ابتدا ہی سے ادب کی تخلیق اور اس کی قرات میں زبان کو بنیادی حیثیت عطا کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ عظیم موضوعات کے اظہار کے لیے نئی زبان اور نئے اسالیبی تجربات کی ضرورت ہے کیونکہ زبان کثرتِ استعمال کے باعث اپنی طاقت کھوبیٹھتی ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے نظم و

نثر میں یہ تبدیلی پیدا کی کہ دلّی اور لکھنو کے لسانی نظام اور زبان کے طریقۂ استعمال کو ردّ کرتے ہوئے زبان کا آزادانہ اسلوب رائج کیا۔

افتخار جالب نے اُردو نثر میں تجرباتی بنیادوں پر چھے افسانے بھی تخلیق کیے جو کہ گورنمنٹ کالج لاہور کے مجلّہ راوی کے مختلف شماروں میں شائع ہوئے۔ اُنھوں نے ان افسانوں میں زبان و اسلوب کے اعتبار سے مختلف النوع تجربات کیے، جن میں سے ایک شاعرانہ نثر کا اسلوبِ خاص ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے شعوری طور پر اُردو نثر کو شعری اسلوب میں تحریر کیا ہے۔ بطور نمونہ اُن کے افسانے ''ساتواں نیلگوں دائرہ'' کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

> سینکڑوں ہی جنم میں تری راہ تکوں گی، ترا نام لے لے جیوں گی۔ وہاں ساتوں نیلگوں دائرے کی حدوں میں تو کچھ بھی نہیں ہے۔ میں وہاں کی یک رنگ زندگی سے بیزار ہو کر بڑی مشکلوں سے، یہاں آئی ہوں ...... وہاں ساتویں نیلگوں دائرے کی حدوں میں تو کچھ بھی نہیں ہے۔ وہاں تجھ میں، مجھ میں، فنا میں تفاوت نہیں ہے۔ فقط ایک حالت ہے، یک رنگ، بے کیف، جامد، مجھے وقت کی قید کی آرزو تھی، تمھاری طلب تھی؟ تمھیں بھی کبھی عارضی زندگی کی تگ و دو کا احساس ہو گا۔ کبھی تم مجھے یاد کر کر راتوں کی نیندیں گنواؤ گے، سن لو!
>
> مدن، او مدن، پیار کے دیوتا،
> مرے حال پر ترس کھاؤ۔
> میں چاہ بھرے دل کو لے کر یہاں آئی تھی
> کہ بالم کو دیکھوں تو خود کو چھپاؤں،
> اسے اوٹ سے چوری چوری جو دیکھوں
> تو پھر آپ ہی آپ لاجوں مروں۔
> اگر سامنے آ بھی جاؤں
> تو لب پر نجانے کوئی بات آئے گی بھی یا نہیں۔
> کہ چاہوں تو گھبرا کے بولا نہ جائے
> جو بولوں تو کچھ بات بننے نہ پائے

میں یہ چاؤلے کر یہاں آئی تھی۔ میرے حال پر ترس کھاؤ مدن او مدن! پیار کے دیوتا۔[۱]

علامت کو خیالات کے اظہار کے لیے استعمال کرنے کا عمل کبھی جزوی طور پر کامیاب نہیں ہوتا۔ افتخار جالب علامات کو قبول تو کرتے ہیں لیکن انھیں باہم مربوط کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ وہ علامتوں کو آزاد اور خودمختار دیکھنا چاہتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک ان کا مقصد تخلیق کار کے فکری، جذباتی اور شخصی تجربے کی عکاسی کرنا ہے لہٰذا علامت کا تجربے کی عکاسی کے سوا کوئی اور کام نہیں ہے۔ جدید افسانے میں نثر کی منطق سے گریز ملتا ہے اور اس دور کا افسانہ شاعری سے قریب تر نظر آتا ہے۔ دلی کیفیات ومحسوسات کے اظہار کے لیے تخلیقی زبان اور اندازِ بیان استعمال کیا جاتا تھا۔ تہہ داری، رمز و اشاریت، استعارات وتمثیلات جدید افسانے کے اہم اجزا تھے اُردو افسانے میں انتظار حسین اور انور سجاد اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ افتخار جالب کے افسانوں میں بھی یہ انداز ملتا ہے۔ افسانے کو شاعری کے قریب تر کرنے میں علامتی اسلوب کا بڑا ہاتھ ہے۔ افتخار جالب نے اپنے علامتی افسانوں کی بنیاد قدیم داستانوں، مذہبی قصّوں، تلمیحات، حکایات اور اساطیر پر رکھی ہے۔ ان کے افسانوں میں اساطیری عناصر بکثرت ملتے ہیں جیسے کہ قدیم دیو مالائی قصّے کہانیوں کے دیوی دیوتا ان کے سبھی افسانوں میں موجود ہیں اس کے ساتھ ساتھ مذہبی قصّوں، اسلامی تہذیب، ہندومت ہندو دیو مالا اور ان کے کرداروں، سائنس اور سائنسی تحقیقات اور پھر سائنس اور ہندو اسلامی مذاہب کے مطابق کائنات کی پیدائش اور نظریۂ تخلیق کے تصور کو بھی نہایت عمدگی سے آمیخت کیا گیا ہے۔ افتخار جالب نے اپنے تمام افسانوں میں ان سب اسالیب، موضوعات اور تکنیکوں کو آپس میں گھلا ملا کر پیش کیا ہے جنھیں اس سے قبل الگ الگ افسانوں کا حصہ بنایا جاتا تھا۔ یہ ایک نیا افسانوی تجربہ تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے افسانوں میں عورت اور جنس کو بھی علامتی، تمثیلی اور اشاراتی انداز میں پیش کیا۔

ترقی پسند ادبا نے اپنے کمالِ فن کو آزمانے کے لیے تکنیک اور کہانی کی تلاش میں عالمی ادب کو خاصا کھنگالا، اس سے انھیں بہت کچھ حاصل بھی ہوا مگر اپنے ملک کی لوک کتھاؤں، اساطیر اور علاقائی زبانوں وتہذیب کے ادب کی جانب زیادہ توجہ نہ دی گئی تھی۔ افتخار جالب نے اپنی تہذیب اور ہندوستانی اساطیر کو اُردو افسانے میں شامل کیا اور ثابت کیا کہ آج کی کہانی اگر ان کی گہرائیوں میں اُتر

کر اُبھرے تو وہ معاشرے کی نئی اور ان دیکھی سطحوں کو دریافت کرے گی۔

سب سے اہم رجحان جس میں نئی نسل کے تقریباً تمام افسانہ نگار شامل ہیں، رویے کی تبدیلی ہے۔ یہ رویہ نظر ثانی (revision) کا ہے جب کہ جدید افسانہ نگاروں کا رویہ تخریب و تعمیر کا تھا۔ نیا افسانہ نگار حقیقت پسند افسانے اور جدید افسانے دونوں کو اپنا ادبی ورثہ سمجھتا ہے۔ لہٰذا افتخار جالب کے افسانوں میں بھی ماضی کو مسترد کرنے کا رویہ نہیں بلکہ وہ حال سے وابستہ رہتے ہوئے اس پر نظر ثانی کرتے ہیں اور یوں روایت کے تسلسل کی تائید کرتے ہیں۔ اس رویے کا اظہار ان کے افسانوں میں موضوعات اور تکنیک دونوں سطحوں پر ہوا ہے۔ افتخار جالب نے اپنے افسانوں میں مشہور تاریخی اور تمثیلی قصوں کے افسانوی متن کی مدد سے کہانی کو آگے بڑھایا ہے جن میں کردار نئے تقاضوں کے تحت نئی سماجی اور نفسیاتی صورتحال سے دوچار ہوتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانے ''ہزارویں رات''[۲] اور ''ننانوے رُوپ''[۳] الف لیلیٰ کی متھیکل تکنیک (دیو مالائی تکنیک)[۴] میں لکھے ہیں۔ ان کا افسانہ ''ناریل''[۵] بھی یونانی دیو مالا کی اساطیری تکنیک میں لکھا گیا ہے۔

افتخار جالب نے اپنے افسانے ''ناریل'' میں زمانۂ حال سے وابستہ رہتے ہوئے ماضی پر نظر ثانی کی ہے اور یونانی دیو مالا کیوپڑ (Cupid) اور سائیکی (Psyche)[۶] کی رومانوی داستان کے متن کی مدد سے کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ کیوپڑ اور سائیکی کی رومانوی داستان میں سائیکی اپنی دونوں بہنوں سے زیادہ حسین و جمیل تھی چنانچہ لوگ دور دراز کے سفر کی صعوبتیں برداشت کر کے اس کی ایک جھلک دیکھنے کی خاطر آتے تھے اور ان کی آنکھوں میں حیرت اور پرستش نظر آتی تھی۔ ان کا کہنا تھا کہ اس کی رعنائی حسن کی دیوی وینس[۷] سے کہیں بڑھ کر ہے چنانچہ ان کی توجہ وینس سے ہٹ کر سائیکی کی جانب مبذول ہوتی گئی اور وینس کے عبادت کدے بے رونق اور ویران ہو گئے۔ وینس یہ سب برداشت نہ کر سکی اور اپنے بیٹے کیوپڑ کو ہدایت کی کہ اپنی قوتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے سائیکی کو دنیا کے ذلیل اور کمینے ترین انسان کی محبت میں مبتلا کر دے مگر جونہی کیوپڑ نے سائیکی کو دیکھا تو اس کی محبت میں مبتلا ہو گیا ورنہ انسان تو اسے دیکھ کر پرستش کی حد تک متحیر ہو جاتے تھے۔ اس کی دونوں بہنوں کی شادیاں جلیل القدر بادشاہوں سے ہوئیں اور سائیکی تنہا اُداس بیٹھی رہتی کیونکہ اس کی تعریف میں ہر کوئی

رطب اللسان رہتا مگر کوئی بھی اس سے محبت نہ کرتا تھا۔ آخر ان حالات سے تنگ آ کر سائیکی کا باپ اپالو کے پاس گیا۔ اس نے کہا کہ سائیکی سے ایک اژدہا محبت کرتا ہے اور وہ اسے اپنی رفیقہ حیات بنائے گا لہٰذا سائیکی کو فلاں پہاڑ کی چوٹی پر چھوڑ آؤ۔ پہاڑ کی چوٹی سے کیوپڈ کے حکم سے ہواؤں کے دیوتا نے اسے کیوپڈ کے شاندار محل پہنچا دیا جہاں ہر طرح کا عیش و آرام اور خدمت کے لیے نادیدہ نوکر چاکر موجود تھے۔ کیوپڈ رات کو اس کے ساتھ شب باشی کرتا سائیکی کو اس کی دلنشیں آواز سن کر یوں محسوس ہوا کہ یہ کوئی خوفناک اژدہا نہیں بلکہ اس کا محبوب خاوند ہے جس کی اُسے آرزو تھی۔ اس کی بہنیں اُس سے ملاقات کو آئیں تو اس کا عیش و آرام اور جاہ وحشمت دیکھ کر حسد کی آگ میں جلنے لگیں اور اس کے خلاف سازش تیار کی۔ انھوں نے اپنی بہن کو کہا کہ تمھارا خاوند ایک بھیانک اژدھا ہے اور تمھارے لیے بہتر یہ ہے کہ رات دیا جلا کر اپنے نادیدہ خاوند کا خنجر سے خاتمہ کر دو۔ سائیکی نے جب رات کی تاریکی میں دیا جلا کر اپنے خاوند کی صورت دیکھی تو اس کا حسن دیکھ کر مبہوت رہ گئی اور اس کی محبت میں مبتلا ہوگئی۔ اس کے ہاتھوں سے گرم تیل کیوپڈ پر گر گیا تو وہ گھبرا اُٹھا اور اسے تمام صورتحال سے آگاہی ہوگئی پھر وہ سائیکی سے خفا ہو کر واپس اپنے گھر لوٹ گیا۔ اب سائیکی چونکہ مبتلاے محبت بھی ہو چکی تھی اُسے بہت ندامت ہوئی۔ وہ کیوپڈ کی تلاش میں وینس کے پاس پہنچی جس نے اُسے بدقسمت عورت قرار دیتے ہوئے آزمائش میں مبتلا کر دیا۔ ادھر جب کیوپڈ صحت یاب ہوا تو اس کے دل میں محبت کے جذبات پھر سے مچلنے لگے اور اُس نے خداے جیوپیٹر کے پاس پہنچ کر درخواست کی کہ ہماری مدد کر اور وینس کو سائیکی کا اور امتحان نہ لینے دے۔ چنانچہ جیوپیٹر نے تمام دیوتاؤں کی موجودگی میں سائیکی کو آبِ حیات پلا کر زندہ جاوید بنا دیا اور دونوں کی رسمی شادی کردی۔ اس دیومالا کے متن کی مدد سے افتخار جالب نے کہانی کو یوں آگے بڑھایا ہے کہ پس منظر میں یہ متن ان کی دورِ حاضر کی کہانی کی توضیح نہایت عمدگی سے کرتا ہے۔ کہانی کے دو کردار رملہ اور عرفان ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے رملہ کی سہیلی بڑی زمانہ ساز تھی، حسد کی آگ میں جلنے کے باعث وہ رملہ اور عرفان کے مابین دراڑ ڈالنے کی کوشش کرتی ہے۔ عرفان سے معافی طلب کرتی ہے تو عرفان ہی کی کوششوں سے رملہ کی سہیلی کی رحیم سے شادی ہو جاتی ہے۔ رملہ کا باپ اس کی شادی عرفان کے بجاے جاوید سے کرنے پر بضد

تھا رملہ کو اپنی زندگی کے اس فیصلے پر اعتراض تھا اور وہ جاوید کی موت کی دعائیں کرتی تھی مگر رفتہ رفتہ جاوید رملہ کے قریب آتا گیا اور اسے دیوی اور قدرت کی فنکاری کا شاہکار قرار دیتا تھا۔ رملہ نے بھی عرفان اور جاوید کا موازنہ کیا اور اُسے عرفان کی سنجیدگی اور متانت کے باوجود جاوید کے بے باکانہ اظہارِ محبت میں دلچسپی محسوس ہوئی۔ رملہ کے دل میں جاوید کے لیے نرم جذبات پیدا ہوئے تو اس کے اپنے دل میں ندامت اور بے چینی کا احساس رہنے لگا کہ کہیں میری بد دعائیں قبول نہ ہو جائیں۔ جاوید سے دائمی جدائی کا خوف اس کے دل میں کھٹکنے لگا، جاوید نے اس کی خاموشی و بیزاری محسوس کی اور بہ صد اصرار اس سے اس کی وجہ دریافت کی۔ حقیقتِ حال سے آگاہی پر اس نے رملہ کو تسلی دیتے ہوئے بڑے پیار سے سمجھایا کہ اگر ایسا ہوا بھی تو میں تمھارا منتظر رہوں گا اور پھر ہم ایک دوامی زندگی میں تبدیل ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو کر ہمیشہ خوش وخرم رہیں گے تو وہ مطمئن ہو گئی۔ جاوید عرفان کو پسند نہیں کرتا، عرفان کی باتیں بہت معنی خیز ہیں کہ بعض اوقات ہمیں اس امر سے بخوبی آگاہی ہوتی ہے کہ چیزوں میں تصنع ہے مگر ہمارا دل اس حقیقت سے واقف ہونے کے باوجود تصنع ہی کو حقیقت جانتا ہے۔ جاوید کا اصرار تھا کہ عرفان کی حالت ٹھیک نہیں اسے گاؤں واپس بھجوا دینا چاہیے جب کہ رملہ ایسا نہیں چاہتی تھی اس کا کہنا تھا کہ یہاں عرفان کا دل بہلانے کے زیادہ مواقع ہیں۔ اس بات پر جاوید رملہ سے ناراض ہو کر چلا گیا۔ رملہ کی پریشانی کو دیکھ کر عرفان نے اسے تسلی دی۔ اس کی باتیں اتنی دلچسپ اور روح افزا تھیں کہ رملہ کے غم و اندوہ کے بادل چھٹ گئے۔ آخر جاوید کی خواہش کے مطابق نکاح کی رسم ادا کر دی گئی مگر رخصتی کو کچھ عرصے کے لیے معرضِ التوا میں ڈال دیا گیا۔ جاوید رملہ کو شرم و حیا ترک کر کے جدید روشنی سے روشناس کرنا چاہتا تھا اور دل ہی دل میں عرفان سے بھی خائف تھا، اُس کے ذہن میں بہت سے شبہات تھے۔ رملہ نے جاوید کی خواہش پوری کرنے کی بساط بھر کوشش کی مگر جاوید کو یوں محسوس ہوا کہ جیسے عرفان ابھی یہیں آس پاس موجود ہے اور اُس کے افکار نے منجمد ہو کر رملہ کا رُوپ دھار لیا ہے اور اس کی یہاں موجودگی اُس کے جسم پر ہی منحصر نہیں، وہ ہمیشہ یہیں موجود رہے گا خواہ اُس کا جسم یہاں موجود ہو یا نہ ہو۔ جاوید رملہ کی سہیلی میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اب جاوید نے رملہ کے گھر والوں سے جہیز کے علاوہ اپنے کاروبار کے لیے نقد رقم کا بھی مطالبہ کیا۔ عرفان نے

اپنے والد سے رملہ کی عزت کی خاطر نقد رقم کا بندوبست کرنے کو کہا اور آخر کار عرفان کے والد راضی ہوگئے ادھر جاوید نے رملہ کی سہیلی سے کہا کہ چند روز تک عرفان کے گھر سے نقد رقم آ جائے گی تو ہم چلے جائیں گے اور اُس کا چہرہ خوشی سے تمتما اُٹھا۔ عرفان کی موت کی خبر سن کر رملہ اور جاوید کا رنگ فق ہوگیا اور ایک ناریل میز پر سے لُڑھک کر فرش پر گر گیا، اس کے ایک خول کا ٹکڑا رملہ اور ایک جاوید نے اُٹھا لیا۔ ناریل دراصل محبت ہے جسے رملہ اور جاوید نے اپنا لیا۔ جالب نے افسانے میں یونانی اور ہندی تہذیب کو آپس میں گھلا ملا کر پیش کیا ہے اور ہندو تہذیب اور اس سے منسلک اس کے معاشرتی مسائل کو بھی افسانے کا حصّہ بنایا ہے جیسے رملہ کے باپ کا اپنی بیٹی کی زندگی کا فیصلہ اپنی مرضی سے کرنا، جاوید کا رملہ کے باپ سے جہیز کے علاوہ نقد رقم کا تقاضا کرنااور ناریل جو ہندو تہذیب میں بے حد اہمیت کا حامل ہے، ریاضت، قربانی، روحانی ربط، عبادت اور قربانی اور دیوتا کی بھینٹ کی علامت ہے۔ ہندو مذہب میں ناریل خداؤں کو بھینٹ کیا جاتا ہے۔ تمام مذاہب مخلوقِ خدا کو اپنے خدا کے حضور عاجزی دکھانے کا درس دیتے ہیں۔ ناریل پھوڑنا دراصل اپنے اندر کے تکبر اور انا کو ختم کرنے اور خدا کے سامنے عاجزی ظاہر کرنے کی علامت ہے۔ انسانی تاریخ کی روایت یہ ظاہر کرتی ہے کہ ہر کام کو انجام دینے والی ہستی اللہ تعالیٰ کی ہے اور انسان اُس کے ہاتھوں کی کٹھ پُتلیاں ہیں چنانچہ ہندو مذہب میں مندروں میں بھگوانوں کے آگے ناریل پھوڑنا ان کی عبادت کا عام حصہ ہے۔ وید کے مطابق انسان طبعی جسم، دماغی قوت اور روح پر مشتمل ہے، ناریل کی بیرونی چھال(خول) انسان کے طبعی جسم سے مشابہت رکھتی ہے اور اس طبعی جسم کے اندر دماغی قوت ہے۔ ناریل کے اندر اُلجھے ہوئے گچھے اس کے مشابہہ ہیں جو کہ انسان کی خواہشات اور لگن کو جو بیرونی دنیا سے ہوتے ہیں، ظاہر کرتے ہیں۔ سخت خول انسانی جسم کو اور اندرونی سفید حصہ انسان کے اندرون یا باطن کی علامت ہے۔ ناریل کا پھوڑا جانا انسانوں کا اپنے خالق کے سامنے تکبر کے خاتمے کے بعد عاجزی اور اطاعت کی علامت ہے۔ ناریل کی بیرونی چھال جو اصل پھل کو اپنے اندر محفوظ رکھے ہوئے ہوتی ہے ہٹا کر اصلی پھل اپنے خالق کے حضور پیش کیا جاتا ہے اور یہ تبھی ممکن ہوسکتا ہے جب اسے توڑا جائے۔ ناریل پھوڑنے پر اس کا سفید گودا دکھائی دیتا ہے اور اس کا میٹھا پانی بہہ نکلتا ہے جو کہ smashing یعنی پیـــو ریــفیــکیشــن (باطنی

پاکیزگی) کے عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ سطح کی چھال خواہشاتِ نفسانی ہیں، انسان کو انھیں صاف کر کے اپنے نفس کو اپنے رب کی رضا کے تابع کرنا ہوتا ہے۔ ناریل کا پانی انسان کی اندرونی صلاحیتوں کو ظاہر کرتا ہے اور یہ اُس سفید نرم حصے کی مطابقت سے انسان کو عطا ہوا ہے جو کہ خواہشات سے جڑا ہے، اللہ تعالیٰ کی جانب سے انسان کو ایک پاک عطیے کے طور پر عطا ہوا ہے۔ افتخار جالب نے ہندومت کی مذہبی اہم ترین رسم کو اپنے افسانے کا موضوع بنا کر اپنی ذہنی وُسعت کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اس افسانے میں یونانی دیو مالا کے کرداروں کا انطباق ہندوستانی کرداروں پر کیا ہے۔ سائیکی رملہ، عرفان کیوپڈ اور جاوید اور رملہ کی زمانہ ساز سہیلی سائیکی کی بہنوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ افسانے کے اختتام پر رملہ اور جاوید عرفان کی قربانی اور ایثار کے سامنے اپنی عاجزی اور محبت کی بھینٹ کے طور پر سر جھکاتے ہیں۔

افتخار جالب اور دیگر نئے افسانہ نگاروں کے یہاں ایسا پیرایۂ اظہار اُبھرتا دکھائی دیا جس کی بُنت میں حقیقت اور فینٹسی دونوں کا امتزاج ہے۔ نئے افسانے میں زبان کے استعمال کا حاوی رُجحان حقیقت پسندانہ اصولوں کا پابند نظر آتا ہے یعنی موضوع، ماحول اور کردار کی نوعیتیں ہی زبان کی نوعیت کا تعین کرتی نظر آتی ہیں۔ ان میں سے کچھ افسانہ نگاروں نے imitative (قدیم یا ابتدائی زبان) زبان کے ساتھ evocative (تلازمۂ خیال یا تمثیلات پر اُبھارنے والی تمثیل انگیز زبان) زبان کا استعمال بھی کیا ہے۔ سعادت حسن منٹو، انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے اپنے آپ کو کسی تحریک یا ازم سے منسلک کیے بغیر آزادانہ طور پر نت نئے تجربے کیے اور اپنی فنی بصیرت، وسیع مطالعے، عمیق مشاہدے اور کثیر الجہات تجربات کے ذریعے اپنی اور اپنے فن کی شناخت کروائی نیز افسانوی ادب کو تخلیقی اظہار کی نئی جہات سے متعارف کرایا۔ افتخار جالب سرحدوں کی تقسیم کو قبول کرنے کے لیے بھی تیار نہیں لہٰذا زبان و بیان کے سانچوں کو ہر قسم کے متروکات اور لکھنوی و دہلوی گرامر کی ہیئتوں سے آزاد و بیکراں سمجھتے ہوئے اپنے افسانوں میں لفظوں، علامتوں اور نت نئے تجربات کا نیا در کھولتے نظر آتے ہیں۔ وہ ہمہ جہت تخلیق کار ہیں، اپنے ہمہ پہلو افسانوں میں افتخار جالب منٹو کی طرح چیزوں کے اندر جھانک کر دیکھتے ہیں مگر اندر گہرائی میں اُتر کر انھیں دیکھنے اور چھونے کے بعد باہر آجاتے ہیں۔ انھوں نے حقیقت نگاری، رومانویت، آرکی ٹائپ اور شعور کی رو، نفسیات سمیت اور بہت سی چیزوں کو ان کی گہرائی

میں اُتر کر دیکھا اور چُھوا اور ان میں قید ہو جانے یا ان میں رچ بس جانے کے بجاے اپنے تجربے کا حصہ بنایا۔ افتخار جالب کے افسانے ''ننانوے رُوپ'' میں شہنشاہ طرطوس کے پاس ایک قرمزی عدسہ تھا جب وہ اُسے اپنی دائیں آنکھ پر لگاتا تو اسے اپنے تمام مصاحبین فرشتہ خصلت دکھائی دیتے اس لیے وہ ان پر جان و دل سے فدا تھا اور اس کے امرا و وزرا اس کے اعتماد کو خوب پامال کر رہے تھے اور سلطنت کے کاموں میں رخنہ اندازی ہو رہی تھی۔ جب معاملاتِ سلطنت بالکل برہم ہونے لگے تو ایک مخلص مصاحب نے اسے ایک بنفشی عدسہ دیا۔ جب طرطوس نے اسے اپنی بائیں آنکھ پر لگایا تو اسے ہر شخص شیطان صفت درندہ دکھائی دینے لگا۔ اس افسانے میں بنفشی عدسہ حقیقت نگاری اور قرمزی عدسہ رومانوی اندازِ بیان کی عکاسی کرتا ہے، افتخار جالب کے یہاں کوئی ایک خاص تحریک، کوئی ایک مخصوص نقطۂ نظر دکھائی نہیں دیتا۔ انھوں نے حقیقت نگاری، رومانویت، اسطور نگاری، علامتیت، حکایت نگاری، استعارات، ابہام، شعری اسلوب، تلمیحات، نفسیات، شعور کی رو، وغیرہ سب سے کام لیا اور ان کے افسانوں میں یہ سب باہم آمیز ہیں۔

شہنشاہ طرطوس چونکہ حسن کا شیدائی تھا۔ لہٰذا اس نے دنیا کی تلخیوں سے نجات پانے اور سکون و اطمینان کی خاطر تمام چیزوں پر قرمزی رنگ پھیر دیا۔ اس سے قبل بنفشی عدسے کے استعمال سے اُسے اپنی محبوبہ میں کوئی دلکشی اور کشش محسوس نہ ہوئی تھی اس بنا پر اس نے اُس سے بے التفاتی اور بے نیازی برتی تھی اب قرمزی عدسے کے استعمال سے اُسے محبوبہ کے حسن اور معصومیت میں اضافہ محسوس ہونے لگا۔ محبوبہ اس کی گذشتہ سرد مہری کے باوجود رنجیدہ خاطر نہ تھی اور شہنشاہ کی تمام خطاؤں کو درگزر کرنے سے اُسے نہایت شرمندگی ہوئی۔ اس کے دامن عفو نے اُسے ایک بار پھر اپنی وسعتوں میں سمیٹ لیا۔ افتخار جالب اس افسانے میں عورت کے جذبۂ محبت، وفا اور کشادہ دامنی کو بیان کر رہے ہیں۔ تاریخ عالم شاہد ہے کہ دنیا کی بیشتر جنگیں زیادہ تر زن کی وجہ سے ہوئیں۔ دنیا کا اوّلین قتل بھی عورت کی وجہ سے ہی ہوا۔ مرد عورت کے وجود کے حصول کی خاطر ضد اور انا کے باعث دنیا کو تہس نہس کرتے رہے افتخار جالب علاء الدین خلجی اور پرتھوی راج کی محبوبہ پدمنی اور سنجوگتا کی داستانوں سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ عورت کے ننانوے رُوپ ہیں اور ہر رنگ حیرت انگیزی اور دلکشی میں اپنی مثال

آپ ہے مگر عورت کا اصل رُوپ جو کہ ننانوے رُوپوں کا مجموعہ ہے وہ خلوص، وفا اور وسیع تر محبت کا رُوپ ہے۔ علاء الدین خلجی نے گجرات کا محاصرہ نہ اُٹھایا۔ وہ پدمنی کی صرف ایک جھلک دیکھنے کا آرزو مند تھا اور اس کے لیے اس نے کوسوں کا کٹھن سفر اور موسموں کی خرابیاں سہی تھیں۔ علاء الدین کو خیالوں میں پدمنی کے کئی رُوپ دکھائی دیتے اور وہ بے چین اور مغموم ہو کر مزید اپنی دُھن کا پکا ہو جاتا۔ محاصرہ طوالت اختیار کر گیا اور جب پدمنی کے لیے گریز کی کوئی راہ نہ بچی تو وہ جلتی چتا میں چھلانگ لگا کر ایک مُشتِ خاک کی صورت اُسے اپنا آخری رُوپ دکھا گئی۔

ہندو راجکمار پرتھوی راج نے جب اپنے دشمن راجہ کی بیٹی سنجوگتا کے حسن کا شہرہ سنا تو اُس کے دل میں محبت کی آگ بھڑک اُٹھی اور اس نے اُسے پانے کا تہیہ کر لیا۔ پھر عین سوئمبر کے روز اُسے گھوڑے پر بٹھا کر دہلی لے آیا اور ایک نئے جیون کی داغ بیل ڈالی۔ سنجوگتا عورت کی محبت اور وفاداری کا ایک رُوپ ثابت ہوئی۔ جب پرتھوی راج اپنے دشمنوں سے نبرد آزما ہونے میدانِ کار زار روانہ ہونے لگا تو سنجوگتا نے اُس کے منتظر رہنے کی بابت کہا مگر جب پرتھوی لوٹ کر نہ آسکا تو سنجوگتا ستی ہو گئی۔ ان قصوں کے ذریعے افتخار جالب بتانا چاہتے ہیں کہ عورت کی ذات ہمہ گیر ہے اور اس کے کئی رُوپ ہیں۔ قدیم مذاہب اور قصوں کہانیوں میں عورت کو شیطان صفت اور مرد کے ایمان کو بہکانے والی چڑیل اور خدا سے دور کرنے والی ہستی قرار دیا جاتا تھا مگر ایسا نہیں ہے۔ اللہ تعالیٰ نے وجودِ زن کو دنیا میں امن و چین، خوشیاں اور بے پناہ خوبصورتیاں بکھیرنے کے لیے تخلیق کیا ہے۔ مرد کے ہاتھ میں عصا ہے اور عورت ستار بجانے میں مشغول ہے۔ جب تک مرد کے ہاتھ میں عصا ہے عورت اُس پر قابو نہ پاسکتی تھی اور جب تک عورت ستار بجانے میں مشغول تھی مرد اُس پر غلبہ نہ پا سکتا تھا۔ دونوں ایک دوسرے کے زوال کے منتظر تھے۔ عورت مرد کو اپنی بے پناہ محبت سے جیتنا چاہتی ہے اور مرد اپنے عزمِ مصمّم کے بل پر اُس کے غلبے سے محفوظ رہنے کی خواہش رکھتا ہے۔ وہ عورت کی ہمہ گیریت سے بیزار ہونے کے باوجود اس کا نعم البدل نہیں تلاش کر سکتا اور تنہائی سے بے بس ہو کر جب بنفشی اور قرمزی عدسہ لگا کر یعنی حقیقت پسندی اور رومانوی اندازِ نظر سے جب اُسے دیکھتا ہے تو نہ عورت فرشتہ خصلت دکھائی دیتی ہے اور نہ شیطان صفت بلکہ وہ ان نزاعات سے بالا ہے اور تب مرد اور عورت کا نزاع ختم

ہو جاتا ہے پھر عصا اور ستار ایک ساتھ نیچے گر گئے اور مرد اور عورت پہلو بہ پہلو بیٹھ گئے اس کا مطلب یہ ہے کہ عورت اور مرد کے مابین ہزار ہا نزاعات و اختلافات ہوں وہ ایک دوسرے کے لیے بنائے گئے ہیں اور باہمی قربت ان کے رشتے یا تعلق کو زیادہ گہرائی و مضبوطی عطا کرتی ہے۔ مزید یہ کہ افتخار جالب اس افسانے میں یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ عورت کو صرف منفی رُوپ میں پیش کیا جاتا ہے حال آنکہ وہ اپنے اندر کئی رُوپ سموئے ہوئے ہے اگر وہ کبھی بے وفائی کی مرتکب ہوتی ہے تو اُس کا ایک رُوپ محبت، ایثار اور وفا بھی ہے۔ عورت ہر رشتے اور ہر رُوپ میں خوبصورت اور مکمل وجود کی حامل ہے اور کائنات کی خوبصورتی کی وجہ بھی ہے۔

افتخار جالب کے افسانے ''ہزارویں رات'' کا موضوع عورت کی بے وفائی اور ہرجائی پن ہے کہ وہ اس بنا پر بھروسے کے لائق اور قابلِ اعتماد نہیں۔ دنیا کے اوّلین قصۂ ہابیل و قابیل میں بھی دنیا کا پہلا قتل ایک عورت کی خاطر ہی ہوا تھا۔ افتخار جالب نے اس افسانے کی کہانی کو مختلف روایات و حکایات کے متون کی مدد سے آگے بڑھایا ہے اس ضمن میں انھوں نے مختلف النوع تہذیبوں اور مذہبی حکایات کو باہم یکجا کر دیا ہے۔ اس افسانے کی بُنت میں عربی حکایت الف لیلیٰ، ہابیل قابیل کا قصّہ اور یونانی دیو مالا ایجکس اولیسیس شامل کی گئی ہیں جو کہ کہانی کی تفہیم میں معاون ہیں۔ فیروز اپنی بیوی نجمہ کو دس برس تک شک و شبے کی نظر سے دیکھتا رہا، وہم اور شک کے پردے حقائق کو اُس سے مخفی رکھے رہے اور وہ عورت کو ہر حالت میں نا قابلِ اعتماد اور قابلِ نفرت گردانتا رہا مگر اُس کی بیوی نجمہ نے وفا اور عفو و درگزر کے ذریعے فیروز کا دل جیت لیا۔ مرد عورت کی بے وفائی کے قصے تو بہت بیان کرتے ہیں مگر اُس کی بے وفائی کے اسباب پر غور نہیں کرتے۔ افتخار جالب کے نزدیک عورت کے جذبات، احساسات اور حقوق کی حفاظت اور ذمہ داری مرد پر عائد ہوتی ہے مگر اپنے فرائض سے پہلو تہی، شک و شُبہ سے معمور نگہبانی اور اپنی عیش کوشی کے ساتھ ساتھ عورت سے نفرت و حقارت کا سلوک اُسے مرد سے انتقام لینے پر مجبور کرتا ہے اور وہ معتوب ٹھہرتی ہے۔ الف لیلوی داستان کے بادشاہ کے اسی رویے نے اُس کی ملکہ کو بادشاہ سے انتقام لینے پر مجبور کیا اور وہ اپنے حبشی غلام زیرق کو اپنی خلوت گاہ میں بلا کر اُس دیرینہ ہتک کا بدلہ اُتار لیتی ہے جو کہ بادشاہ کی عیش کوشی کی بدولت ملکہ کے حصے میں

آئی تھی۔ بادشاہ نے ملکہ اور غلام دونوں کو موت کے گھاٹ اُتارنے کے باوجود غصّے کی آگ میں جلتے ہوئے فیصلہ کیا کہ عورت قابلِ نفرت ہے چنانچہ اس بے عزتی کا بدلہ ملک کی تمام عورتوں سے لے گا۔ چنانچہ کئی عورتیں بادشاہ کے جذبات اور تلوار کے گھاٹ اُتریں پھر ایک باشعور اور عاقل لڑکی شہر زاد نے اپنی سوجھ بوجھ اور سمجھداری سے کام لے کر نہ صرف اپنی بلکہ تمام ملک کی عورتوں کو بادشاہ کے عتاب سے بچا لیا۔ ہر روز ایک خاتون کو بادشاہ کے ساتھ شب باشی کے بعد قتل کر دیا جاتا تھا مگر شہر زاد نے دانشمندی سے کہانی بادشاہ کے گوش گزار کرنا شروع کر دی۔ صبح کی سپیدی نمودار ہوگئی پر کہانی ختم نہ ہوئی اب بادشاہ کو اس قدر تجسّس ہوا کہ قتل اگلے روز تک ملتوی کر دیا۔ کہانی زیادہ گنجلک ہوتی رہی بادشاہ کا انہماک بڑھتا رہا روز شب بسری کرتا رہا اور قتل کا حکم ملتوی کرتا رہا یہاں تک ننانوے راتیں گذر گئیں پہلے بادشاہ کو قتل کے التوا پر غصہ آیا پھر اُلجھن ہونے لگی۔ اب رفتہ رفتہ یہ دونوں کیفیات ختم ہوگئیں اور ہزارویں رات بادشاہ نے شہر زاد سے محبت کا اعتراف کر لیا۔ دراصل یہ عورت کا وجود ہی ہے جس کے دم سے کائنات کی خوبصورتی اور رونق قائم دائم ہے اور مرد اور عورت کا وجود ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہے۔ قرآن مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ مرد اور عورت ایک دوسرے کے لیے لباس کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے سکون و آرام کی خاطر تخلیق کیے گئے ہیں۔

افتخار جالب نے اپنے افسانے ''تینتیس دیوتا''[۸] میں کائنات کے حوالے سے نظریۂ تخلیق کو موضوع بنایا ہے۔ جالب نے کائنات کے نظریاتِ تخلیق کے قدیم و جدید نظریات کو یکجا کیا اور اس ضمن میں اسلامی و ہندی نظریات کو بھی ایک دوسرے کے ساتھ گھلا ملا کر بیان کیا ہے۔ افتخار جالب نے اس افسانے میں کائنات کی تخلیق کے قدیم نظریات یعنی یونانی دیومالا اور یونانی تصورات سے جدید نظریات یعنی ڈارون کے نظریۂ تخلیقِ کائنات کو ردّ کیا ہے اور دیوتاؤں کو کائنات کے خالق کا درجہ عطا کیا ہے۔ ہر چیز کا الگ الگ دیوتا ہے کوئی تخلیق کا تو کوئی آگ کا دیوتا، کوئی پانی کا، کوئی ہوا کا، کوئی رزق کا، کوئی محبت کا کل ملا کر تینتیس دیوتا بنتے ہیں۔ افتخار جالب کے اس افسانے کے متن کا غائر مطالعہ کیا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کی تخلیق کے نظریات، خالق اور مخلوق کے آپس کے تعلق اور مخلوق کی تنہائی و کرب کو مختلف مذاہب میں خالق و مخلوق کے مابین رشتے کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔ افسانے میں

مخلوق اپنے خلق کیے جانے پر وسیع و بسیط کائنات میں خود کو تنہا پا کر لایعنیت، نیستی اور nothingness کا شکار ہو جاتی ہے۔ مغربی ادبی تحاریک کر کیگارڈ (۱۸۱۳ء۔۱۸۵۵ء)[9] اور سارتر (۱۹۰۵ء۔ ۱۹۸۰ء)[10] کی لایعنیت، نیستی اور بیگانگی وغیرہ سے بھی جالب نے کام لیا ہے:

> پہلے کائنات کچھ نہ تھی۔
> برہما تخلیق کی آرزو سے دن رات جلتا رہا اور اس گرمی سے اس کی پیشانی پر پسینے کے قطرے آ گئے۔ پسینے کے یہ قطرے مل کر جل بن گئے۔ اس جل میں برہما نے جب اپنا سایہ دیکھا تو اُسے اپنے آپ سے محبت ہو گئی۔ اس کے بعد دشا ہوتری پیدا کی گئی۔ دشا ہوتری ہی پرجا پتی ہے۔
> پرجا پتی نے کہا، ''میں کیوں پیدا ہوا ہوں۔ میں کتنا تنہا ہوں!'' اور وہ رو پڑا۔ جو آنسو پانی میں گرا وہ زمین بنا۔ جو پونچھ ڈالا وہ ہوا ہوا اور جو پونچھ کر اچھال ڈالا وہ آسمان ٹھہرا۔[11]

ہر مذہب یہ درس دیتا ہے کہ اس کائنات کو ایک خالق نے تخلیق کیا اور مخلوق پر اُس کی عبادت اور پرستش کے ساتھ ساتھ اُس کی دیا کا شکر لازم ہے۔ اسلام، ہندومت، اور دیگر مذاہب میں یہ بات مشترک ہے۔ افتخار جالب نے تمام مذاہب کے حوالے سے خالق اور مخلوق کے باہمی تعلق اور رشتے کی نوعیت واضح کی ہے۔ برہما کے پسینے کے قطروں سے جل بنا اور جب اُس نے اس جل میں اپنا سایہ دیکھا تو اُسے اپنے آپ سے محبت ہو گئی۔ پرجا پتی کو جب تخلیق کیا گیا تو اُس نے اس وسیع اور لامحدود کائنات میں خود کو تنہا پا کر لایعنیت اور نیستی کا شکار محسوس کیا۔ مخلوق کو جب دنیا کی ہر چیز میں اپنا عکس دکھائی دیتا ہے تو وہ اپنے خالق کا شعور حاصل کر لیتا ہے اس میں صوفی ازم کو بھی شامل کیا گیا ہے۔ صوفی یا سالک اللہ تعالیٰ کو پانے اور اس سے محبت کے مقام پر فنا فی الذات، فنا فی الشیخ اور آخیر میں فنا فی اللہ کے مراحل طے کرتا ہے۔ انھوں نے اوم کا جاپ کرنے، اندر کا جاپ کرنے اور اپنی ذات کے عرفان اور اپنے اندر اللہ تعالیٰ کی ذات کو تلاشنے، سؤرگ میں سُکھ ملنے اور پیاس کے نہ بجھنے جیسی باتوں کا ذکر کیا ہے۔ مخلوق اپنے خالق کی عبادت، بندگی اور پرستش کے ذریعے ہی دلی اطمینان اور آنند حاصل کر سکتی ہے۔ اسلام، ہندومت اور دیگر مذاہب میں بھی یہی بات بتائی اور سکھائی جاتی ہے کہ اپنے

خالق سے ڈرنا، اُس کی پُوجا کرنا ہی انسان کی تخلیق کا مقصد ہے۔ دیوتاؤں کو ماننے والے بھی دراصل اپنے خالق کی پرستش کرتے تھے اور اسی آنند کی فکر میں انھیں بہت کچھ کرنا پڑتا تھا۔ وہ کبھی سوم کی بھینٹ کرتے کبھی جانوروں کی۔ اس کے ذریعے وہ بھی اطمینان حاصل کرتے اور دیوتا بھی خوش رہتے مگر انسان اندرونی طور پر سُلگن کا شکار رہتا کیونکہ اس خوشی کی حیثیت سطحی تھی۔ پُرش کو تنہائی گراں گذری اور وہ بے حد غمگین ہوا، پھر اُس نے اُوم کا جاپ شروع کر دیااس سے اُسے بڑا سرور حاصل ہوا۔ اب اُسے ہر چیز کمتر نظر آنے لگی اور ہر شے سے زیادہ لُطف اُوم کے جاپ میں تھا کیونکہ ہر چیز کا جزو خاص ہی اُوم ہے، اُوم کا مقابلہ کسی اور چیز سے نہیں ہوسکتا۔ جب انسان نے اپنے اندر جھانکا تو اُسے اپنے اندر اللہ دکھائی دینے لگا اور اب اُس کی اندرونی پیاس مٹ گئی اور کسی شے کی حاجت نہ رہی تو وہ پوری یکسوئی سے اُوم کے جاپ میں مگن ہوگیا۔ ہر مذہب میں انسان کو سکھایا گیا ہے کہ کسی جاندار کو دُکھ نہ دو اور اتنی تپسّیا کرو کہ جسم فنا ہو جائے اور کوئی خواہش باقی نہ رہے کیونکہ سب خرابیاں خواہش سے پیدا ہوتی ہیں لہٰذا ان سے نجات حاصل کرنا بے حد ضروری ہے۔ گپھاؤں میں انسان کا ریاضت میں خود کو محو کرنا، کھانا پینا ترک کر دینا کہ آہستہ آہستہ ہڈیاں نکل آئیں اور جسم فرسودہ ہوگیا مگر جسمانی خواہشات کا مکمل خاتمہ ممکن نہ ہو سکا اور نروان کی آرزو کی تڑپ مسلسل بڑھتی رہی۔ تصوف، تجرد، رہبانیت، نفس کشی، چلہ کشی کے مراحل تفصیلاً بیان کیے گئے ہیں اور بتایا گیا ہے کہ اپنی ذات کے عرفان، اطاعتِ خالق، نفس کشی، قربانی، ایثار، ریاضت، فنا فی الذات، فنا فی الشیخ کے بعد ہی صوفی فنا فی اللہ کی منزل تک پہنچ پاتا ہے۔ انسان جب تک دوسروں سے امداد کا طالب رہتا ہے کامیاب نہیں ہوسکتا جب تک کہ وہ خود اپنی مدد آپ نہیں کرتا۔ اس ضمن میں چڑیا کی حکایت کے متن سے جالب اپنی بات واضح کرتے ہیں کہ انسان جسم کے رشتے سے ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور جبلّی جسمانی تقاضے فراموش بھی نہیں کیے جا سکتے۔ سوم پینے والے تینتیس دیوتا پُرش سے اُس کے جذبات کے طلبگار تھے اور قربانی چاہنے والے تینتیس دیوتا اُس کے جسم کے۔ مسیحیت سوم پینے والے تینتیس دیوتاؤں اور جین مت قربانی چاہنے والے تینتیس دیوتاؤں کی اکائیاں تھیں اور اگنی اور نہ بجھنے والی پیاس اُس کے جذبات اور جسم کی حدّت کی علامتیں ہیں۔ ان دو حصوں کے درمیان کے خلا کو پُرش نے عورت سے پُر کر لیا۔ اس افسانے

میں اسلام، ہندومت، عیسائیت، یونانی دیو مالا سب مذاہب آپس میں گھُل مل گئے ہیں۔ آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ کائنات، آسمان و زمین میں تمام مذاہب میں سب کچھ ہے مگر جبلّی جسمانی تقاضوں، عورت اور مرد کی محبت اور جنس کے بغیر یہ سب نامکمل اور ادھورا ہے۔

افتخار جالب کا افسانہ ''ساتواں نیلگوں دائرہ'' کا عنوان'' ساتواں نیلگوں دائرہ'' دراصل بھگوان اور داسی کے تعلق کے ذریعے تمام مذاہب میں خالق اور مخلوق کے مابین تعلق کے نظریات اور زندگی، موت، دائمی زندگی، ابدی حیات، مقدر اور وقت کے تصورات کا احاطہ کرتا ہے۔ افتخار جالب نے اس افسانے میں مختلف تکنیکوں اور اسالیب کو برتنے کا نہایت کامیاب تجربہ کیا ہے مثلاً انھوں نے مردوں کے زنانہ انداز میں شاعری کرنے کی روایت کو زندہ رکھتے ہوئے داسی کو گاتے دکھایا ہے۔ وہ اپنے بھگوان سے مخاطب ہے اور اُسے تلاشتے ہوئے اُس کا قُرب پانے کی آرزومند ہے۔ افسانے میں مختلف راگ راگنیوں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ افتخار جالب نے مختلف راگ راگنیوں کو چُھونے کی کوشش کی ہے، یہ راگ کبھی تیز ہوتے ہیں کبھی مدھم ہوتے محسوس ہوتے ہیں۔ ان راگ راگنیوں کے گھٹنے بڑھنے کے ساتھ ساتھ موسیقیت کی لے تیز ہوتی جاتی ہے اور ایک نشے کی سی کیفیت کے زیر اثر انھیں چیزیں اُبھرتی، بکھرتی اور پھیلتی دکھائی دیتی ہیں۔ پھر خود کلامی، مکالمہ نگاری کی تکنیک بھی برتی گئی ہے۔ کردار خود کلامی کرتے ہیں، دائمی زندگی اپنے خالق کو ڈھونڈتی ہے اور کہتی ہے:

> فریز داں: کیا جانے کیوں، میری آواز کو آج تک تم نہیں سُن سکے؟
> میں یہاں ہوں، یہاں۔ تم کو شاید خبر ہی نہیں میں یہاں ہوں۔ وگرنہ مری بے قراری سے، سنگ دل یخ زدہ، ایک انگڑائی لیتے ہوئے کانپ اٹھتا، پگھل کر مرے جسم سے آ لپٹتا۔ مگر تجھ کو شاید خبر ہی نہیں۔ میں تمھیں ڈھونڈنے آ رہی ہوں، جہاں پہنچنے کے لیے آتشیں روشنی تیرگی سے شب و روز دست و گریباں نظر آ رہی ہے، کہ شاید تمھیں اس جگہ مل سکوں۔[۱۲]

نشے کی سی ترنگ یا مجذوبانہ سا انداز ہے کہ کردار کبھی دائمی زندگی کو ڈھونڈ کر لانا چاہتا ہے اور کبھی سوچتے سوچتے صدیاں بیت جاتی ہیں۔ آس و نراش میں مبتلا دائمی زندگی کو پانے کی خواہش اور ناکامی کی صورت میں انتظارِ مسلسل کی پھیلی امر بیل کی بھینٹ چڑھنے کا خوف دامن گیر ہے۔ شیو جی

سوئمبر کے موقعے پر فقیرانہ لباس میں ملبوس مخلوق کے گھروں میں اُن کی آزمائش کی غرض سے گئے کہ کوئی اُنھیں پہچان نہ پائے مگر داسی ستی نے انھیں پہچان کر بلند آواز میں کہا کہ میرے پیارے بھگوان اپنی داسی کی کچھ لاج رکھ لو اور پھولوں کی مالا بھگوان کے گلے میں ڈال دی۔ستی کے باپ نے اُس سے لا تعلقی کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ اس بھکاری سمیت نکل جاؤ چنانچہ شیو جی ستی سمیت چل دیے۔ایک طرف یہ ہندومت کی کہانی اور دوسری جانب باپوقت یعنی وقت اور زندگی کے مکالمے بھی جاری و ساری ہیں اور دائمی زندگی کی لگن باپوقت کو ساتویں نیلگوں دائرے کی حدود تک بتدریج لے آئی مگر پھر بھی اس کی جستجو اُس وقت تک نامکمل ہے جب تک کہ وہ دائمی و ابدی حیات کو نہ پا لے۔ سات برس بعد ستی اپنے باپ سے لاکھ اصرار کر کے اور مصائب اُٹھا کر آئی، باپ نے لعنت ملامت کی اور اُس کے خاوند کو بدکار کہا۔ستی نے کہا کہ وفا کا تقاضا یہی ہے کہ اپنے خاوند سے متعلق ایسی باتیں سننے سے قبل ہی میں دم توڑ جاؤں اور آگ میں کود کر جل گئی۔ستی کے آگ میں کود کر جل مرنے کے بعد وہ پربت کی بیٹی کے رُوپ میں دھرتی پہ پھر آ گئی۔ اس کے دوبارہ دنیا میں جنم لینے سے متعلق جالب نے ہندومت میں برہما، وشنو اور شیوا تین بڑے خداؤں کے وجود اور ان کے حوالے سے ہندی نظریۂ کائنات پیش کیا ہے۔ پربت کی بیٹی اُما کو مہادیو سے ابھی بھی پیار تھا اور وہ مہادیو کے پیار کو پانے کے لیے بے حد مضطرب تھی۔ اس پیار،ملن کی آس اور انتظار کے بیان کے لیے جالب نے شاعرانہ زبان کا استعمال کیا ہے اور بیچ بیچ میں ٹیپ کے مصرعے کی صورت یہ پکار''تم کہاں ہو،میرے پیارے بھگوان، داسی کی پُوجا کی کچھ لاج رکھ لو۔'' سنائی دیتی ہے مگر یہ صدا پربت کے اُس پار ہرگز نہ پہنچ پاتی جہاں مہادیو گہری ریاضت میں گم تھا۔ مدن کو پربت کی بیٹی پر ترس آیا چنانچہ وہ بان لے کر تمنا، بہار اور نندی کے ہمراہ مہادیو کے پاس پہنچا تا کہ مہادیو کو تیرِ اُلفت سے گھائل کر کے پربت کی بیٹی کے ناشاد دل کو سکون مل سکے۔ بان ریاضت اور دنیاوی خواہشات کے مابین حدِ فاصل کو کم کرنے کی علامت ہے ۔مہادیو کے دل میں ریاضت کے دوران ستی کا خیال پیدا ہوا۔ وہ حیرت زدہ تھا کہ ریاضت کے دوران ایسا کیونکر ہو سکتا ہے۔ اُس نے تیسری آنکھ کھولی تو سامنے مدن کو دیکھا جس کا بدن خاک میں مل گیا۔مہادیو کا دل نہ بدلا اور وہ ریاضت میں بدستور مشغول رہا۔ وہ بازو اُٹھائے''بُوم'' کا نعرۂ جانگسل پوری شدت سے پیہم

لگا تا ہوا موت کا رقص کرتے بے خودی میں اِدھر سے ادھر گھومتا پھرتا رہا۔ دراصل وہ دائمی و ابدی زندگی کو پانے کا آرزو مند تھا مسلسل ریاضت و عبادت کے بعد وہ اپنے خالق کی قربت اور ابدیت کا خواہشمند تھا۔ مہادیو ساتویں نیلگوں دائرے کی حدود کو پھلانگ گیا۔ ساتویں نیلگوں دائرے سے جالب نے وقت کا تصور پیش کیا ہے۔

علامہ اقبال (۱۸۷۷ء–۱۹۳۸ء) اور مجید امجد (۱۹۱۴ء–۱۹۷۴ء) نے اپنی شاعری میں وقت کا تصور[۱۳] پیش کیا ہے۔ جالب نے وقت کی تجسیم کر کے اسے مجرد کردار بنا دیا ہے اور وقت کو ہر جگہ یہاں تک کہ کائنات کی آخری حد تک پھیلایا، رکاؤ اور زوال کے عمل کو بھی بیان کیا ہے۔ وقت کو مسلسل گھومتا دکھایا گیا ہے کہ وہ دائمی زندگی کا متلاشی ہے۔ افسانے میں وقت کا پہیہ دل رہا ہے داسی سات برس بعد جل مری، وقت مجرد ہے اور خود راوی ہے قصہ بیان کر رہا ہے۔ ایک انسان کا وقت ہے جو کہ ماضی، حال اور مستقبل پر مشتمل ہوتا ہے، اسی طرح دیوی دیوتاؤں کا بھی وقت کا تصور تھا جو کہ اسلامی وقت کے تصور سے مطابقت رکھتا ہے۔ کائنات کا وقت ابدی اور سکوت اور ٹھہراؤ کو محیط ہے اور کل زمینی وقت (ازل سے ابد تک) کائناتی وقت کا ایک پل بنتا ہے۔ کائناتی وقت میں مکاں کی پابندی ہے زماں کی قید سے آزاد ہے۔ چنانچہ مہا دیو کائناتی وقت میں شامل ہو گیا۔ ہندو مذہب کے مطابق شیو دیوتا تین بڑے خداؤں میں سب سے بڑا طاقتور اور تباہی پھیلانے والا خدا ہے اس کے بعد برہما اور وشنو ہیں۔ لارڈ شیو کو آرٹ میں چار ہاتھوں، چار چہروں اور تین آنکھوں کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ تیسری آنکھ ہمیشہ مصروف عمل رہتی ہے، وہ تخلیقات، دوسرے خداؤں اور انسانوں کو تباہ کرنے کے حوالے سے سرگرم رہتی ہے۔ مہادیو یا شیو نامی سب سے طاقتور اور بڑے خدا نے ہمالیہ کے پہاڑوں میں طویل روحانی ریاضت کر کے طاقت حاصل کی تھی۔ ہندوازم میں یہ تصور عام ملتا ہے کہ شیو جی فقیرانہ لباس میں مخلوق کے گھروں میں اُن کی آزمائش کی غرض سے جاتے ہیں، وہ عام انسانوں کے درمیان موجود رہتا ہے، مختلف رُوپ دھار کر کبھی پانی، ہوا اور کبھی کسی رنگ میں وہ ہماری مدد کرتا ہے اور یوں بھگوان اور انسان ایک ہو جاتے ہیں۔ بھگوان خود اپنے مقام سے اُتر کر دنیا کے رنگ ڈھنگ ملاحظہ کرتا ہے اور انسان کی ہستی میں سما جاتا ہے تا کہ اُس کے دُکھ درد اور اُداسی کو کم کر سکے۔ جب انسان

بھگوان کو اپنے دکھ درد میں کمی اور اپنی خوشیوں کی تلاش میں ڈھونڈتا ہوا اُس کا قرب پاتا ہے تو اُس کی تلاشِ مسلسل ختم ہو جاتی ہے۔ تمام مذاہب کے مطابق انسان اپنے خالق کا محتاج ہے اور اپنی خواہشات اور ضروریات کے لیے اپنے رب کی طرف بھاگتا ہے، اُسی سے مدد کی اُمید رکھتا ہے۔ رادھا کنہیا کی کہانی کی طرح داسی اپنے شوہر، گھربار کو چھوڑ کر بھگوان کی متلاشی ہے جب وہ اپنے پاس موجود دو دنیاؤں میں سے دوسری دنیا میں داخل ہو جاتی ہے تو ہر چیز کا مشاہدہ کر لیتی ہے۔ اب معاشرہ اس پر لعن طعن کرتا ہے لیکن وہ سمجھ جاتی ہے کہ وہ وقت کی حد توڑ کر لامتناہی وقت کی حدوں کو پھلانگ چکی ہے اور بھگوان کی عبادت، مسلسل ریاضت اور محبت کے باعث تمام شکتیاں، تمام طاقتیں حاصل کر چکی ہے۔ وہ مدتوں تک تمنا کی پوشیدہ، ہلکی، سلگتی آگ سے جی جلاتی رہی۔ ایک روز مہادیو بھکاری کے رُوپ میں اس کی آزمائش کو آیا اور داسی کی محبت و ریاضت کو دیکھ کر اپنے اصلی رُوپ میں اُس کے سامنے ظاہر ہو گیا۔ ستی نے فقط دوہی جنم میں مہادیو کو پا لیا۔ ساری شکتیاں پانے اور ریاضت وعبادت اور شیو کو پانے کے بعد فنا بقا کی ساری منزلیں طے کر چکی تھی، ساتویں نیلگوں دائرے کی حدوں کو پھلانگنے کے بعد اُسے اس فہم کا ادراک ہو گیا کہ اس سے آگے کوئی منزل نہیں، کائناتی وقت میں اُس میں، شیو میں، فنا میں کوئی تفاوت نہیں فقط یک رنگی، جمود اور بے کیفی ہے۔

اسی لیے وہ شیو کی محبت اور طلب میں واپس لوٹ آئی اور مدن پیار کے دیوتا سے مدد کی اپیل کی کہ ایک روز مہا دیو کو بھی اس کی یاد ستائے گی۔ پھرٹھمری کے اسلوب کو اختیار کرتے ہوئے شاعری کو شامل کیا ہے۔ افسانے میں مصنف نے فلیش بیک کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے داسی کا ماضی بیان کیا گیاہے۔ ستی کے نام کے ساتھ خدارا اور کفنائے جانے کے الفاظ اسلام ازم کی شمولیت کا اظہار ہیں۔

افتخار جالب کے افسانے ''آنسو''[۱۴] میں ایک زنانہ کردار تحسینہ دنیا میں آنے کے بعد اس معاشرے کا حصہ بنا۔ اُس کی گھریلو اور ازدواجی زندگی کا آغاز ہوا اور پھر ایک محدود حیات اُس کا مقدر بنی۔ نئی ازدواجی زندگی کے حصول کی لذت اور محبوب شوہر کا پردیس روانہ ہونا، جالب نے اس کا ربط یرمیاہ کے نوحے سے قائم کیا ہے۔ یرمیاہ بنی اسرائیل میں مبعوث ہونے والے عظیم پیغمبر ہیں جو کہ

خود بھی ایک پیغمبر کے فرزند تھے، جودھا کی بادشاہت کے اختتام کے اہم دنوں میں منظر عام پر آئے۔ انھوں نے یروشلم کی تباہی دیکھی تھی اور ساتھ ہی عظیم مندر کی کیونکہ اس سے قبل انھوں نے اپنے نوحوں کے ذریعے لوگوں کو بہت زیادہ اپنا طرزِ زندگی تبدیل کرنے کے لیے تنبیہ کی تھی مگر ان کی قوم نے ان کی بات نہ مانی اور اپنی برائیاں جاری رکھیں یہاں تک کہ بہت تاخیر ہوگئی۔ جب قدرتی آفت نے ان کی قوم کے لوگوں پر مکمل طور پر غلبہ پا لیا تو یہی تھے جو کہ بنی اسرائیل کی بری قسمت پر برے طریقے سے غم و اندوہ کی حالت میں آگئے جیسا کہ ایکاہ کی کتاب (غم و اندوہ) میں درج ہے۔ اس آفت کے ایک برس بعد انھوں نے خود اپنے لوگوں کے سچے اور مخلص ساتھی کے طور پر ہمت کے ساتھ اس قدرتی وار کو سہنے کے لیے ان کی مدد و رہنمائی کی اور وہ طریقے بتائے جو انھیں ان کی بحالی کی جانب لے جا سکتے تھے اور نجات بھی دلا سکتے تھے۔

بنی اسرائیل اللہ تعالیٰ کی سب سے لاڈلی اور محبوب قوم تھی اور سب سے زیادہ پیغمبر بھی اسی قوم میں مبعوث کیے گئے لیکن سب سے زیادہ برائیاں بھی اسی قوم میں تھیں۔ اللہ نے ان کی نافرمانی و سرکشی کے بموجب انھیں سزا کے طور پر راندہ درگاہ قرار دے دیا۔ قرآن مجید میں ارشاد خداوندی ہے کہ ہو جاؤ ذلیل بندر۔ یرمیاہ کا سب سے اہم مقصدِ حیات بنی اسرائیل کے مختلف قبائل کو متحد کرنا اور انھیں اُمید اور ہمت دلانا تھا تاکہ وہ واپس اپنی اصل جگہ لوٹ سکیں۔ بنی اسرائیل عبادت میں اس قدر آگے بڑھ چکے تھے کہ اپنے بچوں کو زندہ آگ میں جلانا اپنی عبادت گاہوں میں اپنی مذہبی رسوم کا ایک لازمی حصہ جانتے تھے۔ بنی اسرائیل اپنے ربّ سے کیے گئے ہر عہد کو فراموش کرتے ہوئے عہد شکنی کرتے رہے یہاں تک کہ اللہ نے اپنی تمام رحمتوں کے نزول سے انھیں محروم و بے دخل کر دیا۔ یرمیاہ آنسو بہانے والے پیغمبر نے اللہ کے حکم سے اپنی قوم کو ہدایت کی راہ کی جانب بلانے کا فریضہ انجام دیا کہ خدا کی نافرمانی سے باز آجائیں اور توبہ کریں ورنہ خدا انھیں ان کے بزرگوں کی مانند اجنبی اور غیر سرزمیں پر ہی رکھے گا چنانچہ انھوں نے غیر سرزمین پر بنی اسرائیل کو منظّم و متحد کرنے کی کوششیں کیں۔

اس افسانے میں ٹھمری کے اسلوب کو برتا گیا ہے۔ پنجابی تہذیب میں ماں بیٹے کو کمائی کے لیے پردیس روانہ کرتے ہوئے روایتی دعائیں اور پند و نصائح میں مصروف ہے اور اُس کی بیوی کے

جذبات و احساسات اور ایک ہی بات کی رٹ ٹیپ کے مصرعے کی صورت کہ ڈھو لا پردیس نہ جا ایک مدھم راگ کی مانند بار بار دہرایا جا رہا ہے۔ جالب نے مرثیے کے اسلوب میں بین، آہ و بکا، دعا، رخصت سب کچھ بیان کیا ہے۔ مرد کردار تصورِ گناہ پیش کرتا دکھائی دیتا ہے یوں تخلیق کے مراحل اور جنس کے معاملات کو مختلف چیزوں کے ساتھ گھلا ملا کر علامتی، استعاراتی و اشاراتی اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ جنس کے مختلف مراحل موسیقی اور راگ راگنیوں کے ذریعے بیان کیے گئے ہیں۔

افتخار جالب نے اپنے افسانوں میں ہندو دیو مالا، اساطیرِ قدیم، قرآن و بائبل سب کو یکجا کر کے خدا، کائنات اور انسان کے وجود کے حوالے سے مختلف نظریات کا جائزہ لیا ہے۔ خود کلامی، مکالمہ نگاری، علامتی و اساطیری تکنیکوں سے کام لیا گیا ہے اور مختلف مغربی ادبی تحاریک جیسے وجودیت، لایعنیت، نیستی اور بیگانگی سے بھی خوب کام لیا گیا ہے۔ افتخار جالب کے افسانوں کے مطالعے سے ان کے اپنے وسیع مطالعے اور فن پر مہارتِ تامہ کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے ان تجرباتی افسانوں میں مشہور قدیم تاریخی قصوں اور اساطیری کہانیوں کی مدد سے انسان کے عصری شعور اور نئی سماجی و نفسیاتی صورتحال کی عکاسی بے حد عمدگی سے کی ہے۔ یہ افتخار جالب کے ان چونکا دینے والے اُردو افسانوں کے حوالے سے ایک تاثر ہے اور اس حوالے سے وجۂ انبساط بھی کہ پردۂ اخفا میں پڑے ہوئے افتخار جالب نئی لسانی تشکیلات کے بانی، شاعر اور نظریہ ساز نقاد کے انتہائی اہم اور معتبر حوالے کو منظرِ عام پر لایا جا رہا ہے۔ یہ افسانے اُردو ادب کے قارئین کے لیے افتخار جالب کے نظریات اور فنی و اسلوبیاتی تفہیم میں مدد و معاون ثابت ہوں گے۔

حواشی و حوالہ جات

* لیکچرر، شعبۂ اردو، کنیئرڈ کالج برائے خواتین یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ افتخار جالب، ''ساتواں نیلگوں دائرہ''، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۵۰، شمارہ ۲ (فروری ۱۹۵۷ء)، ص ۱۰۱-۱۰۲۔

۲۔ افتخار جالب، ''ہزارویں رات''، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۹، شمارہ ۳ (جون ۱۹۵۶ء): ص ۴۲-۵۳۔

۳۔ افتخار جالب، ''ننانوے رُوپ''، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۹، شمارہ ۲ (مارچ ۱۹۵۶ء): ص ۵۶-۶۲۔

۴۔ (Mythical technique) اساطیری تکنیک میں ادبیات اور فنونِ لطیفہ اساطیری علامات کے ذریعے قوت اور معنویت حاصل کرتے ہیں۔ تخلیقِ کائنات اور دیوی دیوتاؤں کی کہانیاں مختلف تہذیبوں میں نسل در نسل سینہ بہ سینہ زبانی روایت

کے ذریعے سفر کرتی رہتی ہیں۔ یہ اساطیر کائنات کے حوالے سے استفسارات کے جواب فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ انسان کی سماجی زندگی کو ممکن اور بامعنی بناتی ہیں۔

۵۔ افتخار جالب، ’’ناریل‘‘، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۸، شمارہ ۳ (مارچ ۱۹۵۵ء): ص ۶۴–۷۲۔

۶۔ کیوپڈ اور سائیکی بنیادی طور پر (Metamorphosis) مابعد الطبیعیات پر مبنی کہانی ہے جو کہ دوسری صدی عیسوی میں Lucius Apuleius Madaurensis یا Platonicus نے تحریر کی۔ یہ کہانی سائیکی اور کیوپڈ کی محبت کے راستے کی رکاوٹوں کی داستان پر مبنی ہے جو کہ آخر کار دونوں کے روحانی ملاپ پر منتج ہوئی۔ اس کا اظہار یونانی آرٹ میں چوتھی صدی کے آغاز میں ہوا۔ اس کہانی کے نو افلاطونیت کے عناصر اور پراسرار مذہبی تخیلات اس کی کثیر المعنی تشریحات پیدا کرتے ہیں اور اس کا تجزیہ ایک تمثیل (Allegory) کے طور پر لوک کہانی، پریوں کی داستان یا اسطور کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔

۷۔ وینس (زہرہ) سورج کے گرد گردش کرنے والا دوسرا سیارہ ہے۔ اسے (Mythology) دیو مالا میں روم کی حُسن کی دیوی سے بھی منسوب کیا جاتا ہے۔ وینس رومن دیو مالا میں حسن کی دیوی تھی جس کے افعال میں گھیراؤ کرنے والی محبت، خوبصورتی، جنس، خوشحالی، فتح اور خواہش تھے۔ رومیوں کے نزدیک وہ اُن کی ماں تھی اور اپنے بیٹے Aeneas کے ذریعے اُس نے ٹرائے کے زوال کو بچایا اور اٹلی کو شکستِ فاش دی۔ وینس مختلف مذہبی تہواروں کا مرکز تھی اور رومن مذاہب کے مختلف فرقوں میں احترام کی علامت تھی۔ دیو مالا کے مطابق کیوپڈ وینس اور Mars مریخ کا بیٹا تھا۔

۸۔ افتخار جالب، ’’تینتیس دیوتا‘‘، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۵۰، شمارہ ۱ (دسمبر ۱۹۵۶ء): ص ۸۷–۱۰۰۔

۹۔ سورن کیر کے گارڈ (Soren Aabye Kierkegaard) ڈنمارک کا فلاسفر تھا۔ اُسے وجودیت کی تحریک کا بانی کہا جاتا ہے کیونکہ اُس نے جدید وجودیت کی بنیاد ڈالی۔ ابتدا میں وجودی مفکرین جیسا کہ کارل جیسپرز (Karl Jaspers)، مارٹن ہائیڈگر (Martin Heidegger) اور بعد ازاں ژاں پال سارتر (Jean-Paul Sartre) نے سورن کیر کے گارڈ کے فرد کے مایوسی اور آزادی کے تصورات اور ان کی تشریح سے فیض حاصل کیا۔ وہ تا عمر عیسائیت کے فرقہ لوتھریت کا پیروکار تھا اور نظریہ تیقّن کا سب سے نمایاں نظریہ ساز تھا۔ اُس کا نظریہ تھا کہ مذہبی عقائد عقلیت، دلائل اور قدرتی الٰہیات کے بجائے یقین اور روحانی مکاشفات پر منحصر ہوتے ہیں۔

۱۰۔ ژاں پال سارتر (Jean-Paul Sartre) پیرس کا فلاسفر تھا جس نے اپنے فلسفیانہ سفر کے ابتدائی دور میں وجودیت کے فلسفے کو پروان چڑھایا۔ وجودیت ایک فلسفیانہ نظریہ ہے جس نے بیسویں صدی میں ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ وجودیت کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زندگی میں سب سے بنیادی اور اہم عنصر فرد کا حقیقی وجود ہے۔ فرد کو نظریات اور مجرد تصورات کی بیساکھیوں کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ یہ تصور نیا نہیں مگر جدید دور میں کرکے گور نے از سرِ نو تشریح کے ذریعے اسے پروان چڑھایا۔ وجودیت کو تقویت تب زیادہ ملی جب سارتر، سیمون دی بوار اور ان کے حامیوں نے اسے قبول کیا۔ ان کی ادبی تحریروں نے وجودیت کا حلقۂ اثر بے حد وسیع کر دیا۔ سارتر نے وجود اور عدم وجود کا تفصیلی تجزیہ کیا۔

۱۱۔ افتخار جالب، ’’تینتیس دیوتا‘‘، مشمولہ مجلّہ راوی، ص ۸۷۔

۱۲۔ افتخار جالب، ’’ساتواں نیلگوں دائرہ‘‘، مشمولہ مجلّہ راوی، ص ۹۴۔

۱۳۔ علامہ محمد اقبالؔ اُردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے مربوط طور پر وقت کے فلسفے پر غور کیا اور ان کے یہاں وقت کے صرف

فلسفیانہ ہی نہیں بلکہ سائنسی اور مذہبی پہلوؤں پر بھی غور وفکر ملتا ہے۔ اقبالؔ کے بعد آنے والے جدید شعرا نے بھی تصورِ وقت پر غور وفکر کیا ہے لیکن یہ تفکر نظری مباحث کے ضمن میں نہیں بلکہ زیادہ تر تخلیقی واردات کے حوالے سے ہوا ہے۔ جیسے ن م راشدؔ کی نظم ''زمانہ خدا ہے'' اس حوالے سے اہمیت کی حامل ہے۔ اسی طرح مجید امجد کی دو نظمیں ''کنواں'' اور ''امروز'' میں بھی شاعر لامحدود بجھے ہوئے زمانوں اور بے شمار منتظر زمانوں کے بیچ اپنے عصر اور اپنے وجود کی شناخت کا متمنی ہے۔

۱۴۔ افتخار جالب، ''آنسو''، مشمولہ مجلّہ راوی، جلد ۵۱، شمارہ ۳ (مئی ۱۹۵۸ء): ص ۷۸–۱۰۷۔

ماخذ

جالب، افتخار۔ ''آنسو''۔ مشمولہ مجلّہ راوی، جلد ۵۱، شمارہ ۳ (مئی ۱۹۵۸ء): ص ۷۸–۱۰۷۔

________۔ ''تینتیس دیوتا''۔ مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۵۰، شمارہ ۱ (دسمبر ۱۹۵۶ء): ص ۸۷–۱۰۰۔

________۔ ''ناریل''۔ مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۸، شمارہ ۳ (مارچ ۱۹۵۵ء): ص ۶۴–۷۲۔

________۔ ''ساتواں نیلگوں دائرہ''۔ مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۵۰، شمارہ ۲ (فروری ۱۹۵۷ء)، ص ۹۳–۱۰۲۔

________۔ ''ہزارویں رات''۔ مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۹، شمارہ ۳ (جون ۱۹۵۶ء): ص ۴۲–۵۳۔

________۔ ''ننانوے رُوپ''، مشمولہ مجلّہ راوی جلد ۴۹، شمارہ ۲ (مارچ ۱۹۵۶ء): ص ۵۶–۶۲۔

محمد نوید *

انتظار حسین کے دو نایاب اردو اسٹیج ڈرامے

انتظار حسین (۱۹۲۳ء–۲۰۱۶ء) اُردو فکشن کا ایک معتبر نام ہے۔ اُن کا تعلق بنیادی طور پر اُردو افسانہ نگاری کی کلاسیکی روایت سے ہے اس لیے کہ اُنھوں نے اپنی علامت نگاری کا نظام قدیم داستانوں اور تاریخی و تہذیبی اساطیر سے قائم کیا جو ناقابلِ فہم اور نامانوس نہیں ہیں۔ گیارہ افسانوی مجموعوں کے علاوہ اُنھوں نے چار اُردو ناول بھی تخلیق کیے۔ چونکہ وہ ایک کثیر الجہاتی تخلیقی شخصیت کے حامل تھے لہٰذا اُنھوں نے ملک کے معروف اُردو اور انگریزی اخبارات کے لیے کالم نگاری اور ریڈیو کے لیے ریڈیائی ڈراما نگاری [1] بھی کی اور اس کے علاوہ آپ بیتی، تنقیدی مضمون نویسی اور اُردو ڈرامے کے میدان میں بھی طبع آزمائی کی اور ہر میدان میں سُرخرو ہوئے۔ انتظار حسین نے اُردو ادب میں ایک نئے طرزِ احساس کو بیدار کیا۔ اُنھوں نے اپنے عصری مسائل کو اساطیری علامات، داستانی لب و لہجے اور تہذیبی روایات اور استعارات کے ذریعے اپنے افسانوں، ناولوں اور ڈراموں کا حصّہ بنایا۔ اُن کے موضوعات کا دائرہ اگرچہ وسعت رکھتا ہے مگر ماضی کی بازیافت اُن کا خاص موضوع ہے۔ لہٰذا اُن کے افسانوں اور ناولوں کے ساتھ ساتھ اُن کے ڈراموں میں بھی تقسیمِ ہند، ہجرت اور فسادات کے باعث در آنے والا ذہنی اضطراب اور ایک مخصوص تہذیب سے دُوری کا دُکھ اُن کا بنیادی المیہ بنتا دکھائی دیتا ہے۔ انتظار حسین کے دو اردو اسٹیج ڈراموں کے غیر مطبوعہ سکرپٹس (scripts) ''نیا گھر'' اور 'بھنور'' بھی

اسی المیے کو پیش کرتے ہیں۔ یہ اسٹیج ڈرامے جدید اردو اسٹیج ڈراموں کی تاریخ کا اہم حوالہ ہیں۔

انتظار حسین کا کھیل ''نیا گھر'' ۲۴ مئی ۱۹۷۵ء کو نجمہ آرٹ سوسائٹی نے الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش کیا۔[۲] میرے پیش نظر انتظار حسین کے ہاتھ سے لکھا سکرپٹ ہے جو اے فور (A4) سائز کے ۶۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کھیل کے صفحہ اول پر اداکاروں کے نام بھی درج ہیں، جن میں انجمن (س ن)، انور علی (جنوری ۱۹۴۵ء)، عطیہ شرف (س ن) اور ناہید (س ن) شامل ہیں۔ کھیل کے صفحہ اول اور آخری صفحے پر انتظار حسین کے دستخط کے ساتھ (24/5/75) کی تاریخ درج ہے۔

یہ کھیل چار ایکٹ (act) پر مشتمل ایک ٹریجڈی ہے۔ اس میں وقت ایک تسلسل (linear time) کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کھیل کی کہانی کا دورانیہ چند دنوں پر مشتمل ہے۔ اس کھیل میں تہذیبی المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک تہذیب جو دَم توڑ رہی ہے جس سے تہذیبی قدریں متاثر ہو رہی ہیں اور ایک نئی تہذیب کے آثار بھی نمودار ہو رہے ہیں۔ اس نئی تہذیب کے اپنے رنگ ڈھنگ، اپنا ایک مزاج اور ماحول ہے۔ اس نئی فضا میں پرانی قدروں سے وابستہ ذہنوں اور نئی اقدار کی حامل نسل کا تصادم ابھرتا ہے۔ یہ تصادم خارجی سطح پر بھی ہے اور داخلی کشمکش کو بھی پیش کرتا ہے جیسا کہ اس کھیل میں نیم والی آپا، کچے مکان والی بشیراں اور تحصیلدارنی پرانی تہذیب سے وابستہ خواتین ہیں جب کہ ماجد، زاہد اور شمیم وغیرہ نئی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد اردو شعر و ادب میں ہجرت ایک عام موضوع رہا ہے لیکن ہجرت سے پیدا ہونے والے تہذیبی اور ذہنی المیے کو الحمرا آرٹس کونسل لاہور میں پہلی بار ''نیا گھر'' میں پیش کیا گیا، جس میں ایک تہذیب دم توڑ رہی ہے۔ اس تہذیب سے وابستہ افراد اپنی روایات، رسومات اور عقائد کو بکھرتے دیکھ رہے ہیں، جگہوں او ر اشیا کے ساتھ ذہن اور عقائد و روایات بھی تبدیل ہو رہے ہیں۔ نئی اور پرانی نسل کے ذہنی ٹکراؤ سے معاشرے میں ایک تہذیبی ٹکراؤ اور ذہنی انتشار پیدا ہو رہا ہے۔

اس کھیل کا سادہ پلاٹ یوں ہے کہ ایک چپڑاسی نیم والے گھر میں ساری زندگی گزار دیتا ہے۔ اس کی بیوی کو سب محلے والے 'نیم والی آپا' کہہ کر پکارتے ہیں۔ ان کا ایک بیٹا ماجد امریکا سے وظیفے پر اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے وہیں امریکا ہی میں قیام پذیر ہو جاتا ہے۔ پھر اپنے چھوٹے بھائی

زاہد کو بھی امریکا بلوا لیتا ہے۔ زاہد امریکا سے کوئی ڈپلومہ وغیرہ کر کے واپس آ جاتا ہے۔ زاہد، نیم والا مکان چھوڑ کر ایک کوٹھی کرائے پر لیتا ہے۔ نیم والی آپا کا سب پرانا سامان ہٹا کر گھر میں نئی نئی چیزیں سجا دیتا ہے لیکن نیم والی آپا ہر نئی چیز کو ناپسند کرتے ہوئے اپنی پرانی چیزوں کو یاد کرتی ہے۔ زاہد، سوسائٹی میں اپنی پوزیشن (position) اور سٹیٹس (status) ظاہر کرنے کے چکر میں اپنی بہن کے جہیز کا سارا سامان مختلف کمروں میں سجا دیتا ہے۔ اس طرح بیٹی کی شادی کے لیے والدہ نے جو رقم ڈاکخانے میں محفوظ کی تھی، وہ بھی آہستہ آہستہ نکلوا کر گھر کی آرائش پر لگا دیتا ہے۔ نیم والی آپا کو ماجد سے بڑی امید ہے کہ وہ امریکا سے اپنی بہن کے لیے جہیز کا سامان بھیجے گا۔ باقی گھر والے بھی اسی امید پر شاہ خرچیاں کر رہے تھے لیکن ایک دن ماجد کا خط آتا ہے کہ اس نے وہاں شادی کر لی ہے اور اب اس کے حالات اجازت نہیں دیتے کہ وہ اپنے والدین اور بہن بھائیوں کو خرچ بھیجے۔ ادھر زاہد بھی مختلف جگہ انٹرویو کے لیے جاتا ہے لیکن اسے بھی کہیں ملازمت نہیں ملتی۔ نیم والی آپا کے گھر میں کچے گھر والی، تحصیلدارنی اور بشیراں آتی جاتی ہیں۔ بشیراں کو رشتے ناطے کروانے کی لت پڑی ہے، وہ کسی کا بھی جوان بیٹا بیٹی دیکھے تو کہیں نہ کہیں رشتہ کرانے کی کوششیں شروع کر دیتی ہے۔ بشیراں، تحصیلدارنی سے نیم والی آپا کی بیٹی شمیم کے سلسلے میں بات کرتی ہے اور اسے بتاتی ہے کہ اس کا بھائی امریکا سے جہیز بھیجے گا۔ لڑکی خوبصورت، خوب سیرت اور سعادت مند ہے۔ ادھر نیم والی آپا کا بھی ذہن تیار کرتی ہے کہ تحصیلدارنی کا بیٹا ہیرا ہے۔ اس کے گھر میں جا کر، تمھاری بیٹی راج کرے گی۔ کچھ دن رشتے کی بات چلتی ہے۔ اِدھر کچے گھر والی بھی ان کی ٹوہ میں رہتی ہے کہ بشیراں رشتوں کا گٹھ جوڑ کر رہی ہے۔ کچے گھر والی، تحصیلدارنی کو بتاتی ہے کہ میں نے سنا ہے کہ نیم والی آپا کے امریکا والے بیٹے نے وہاں میم سے شادی کر لی ہے اور یہاں ان کو خرچ بھیجنا بند کر دیا ہے۔ اس خبر پر تحصیلدارنی، بشیراں سے ناراض ہوتی ہے کہ تم نے مجھے بتایا نہیں ہے۔ بشیراں لاعلمی کا اظہار کرتی ہے اور تحصلیدارنی سے وعدہ کرتی ہے کہ میں آج ہی نیم والی آپا سے مل کر پوچھ لیتی ہوں کہ جہیز میں کیا کچھ دے رہی ہے۔ تمھیں خود ہی پتا چل جائے گا کہ وہ ایسی ویسی نہیں اللہ نے سب کچھ دیا ہے۔ بشیراں نیم والی آپا کے گھر آتی ہے اور اسے کہتی ہے، تم لڑکی والی ہو، لڑکے والوں کے ذرا ناز نخرے ہوتے ہیں۔ جہیز کے سامان کی

لسٹ بنا کر مجھے دو تا کہ میں بات پکی کروں۔ نیم والی آپا اپنی بیٹی اور خاوند کو بلا کر سامان کی لسٹ تیار کروانے لگتی ہے لیکن بعد میں پتا چلتا ہے کہ جہیز کا سارا سامان تو اس کے بیٹے نے گھر میں سجا لیا ہے۔ اب نہ بنک میں کچھ بچا ہے، نہ امریکا سے کچھ آئے گا۔ زاہد کی ملازمت بھی نہیں ہوئی۔ زاہد کو جب پتا چلتا ہے کہ والدہ شمیم کے جہیز کے لیے پریشان ہے تو وہ صاف انکار کر دیتا ہے کہ یہ جہیز وغیرہ پرانی باتیں ہیں۔ آج کل صرف یہ دیکھا جاتا ہے کہ لڑکی پڑھی لکھی ہو۔ ہم کوئی جہیز نہیں دیں گے۔ بشیراں خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس دوران زاہد کو ایک رجسٹری موصول ہوتی ہے۔ سب خوش ہوتے ہیں کہ شاید امریکا سے آئی ہو یا زاہد کو ملازمت کی آفر آ گئی ہو لیکن زاہد بتاتا ہے کہ یہ تو گاڑی کی پرانی قسطوں کا نوٹس ہے۔ کل ہی پیسے جمع کروانے ہیں۔ سب پریشان ہو جاتے ہیں۔ شمیم اٹھتی ہے اور خاموشی سے اپنے جہیز کے زیورات لا کر زاہد کے سامنے رکھ دیتی ہے۔ زاہد اٹھا کر لے جاتا ہے۔ سب ڈرائنگ روم سے نکل جاتے ہیں۔ صرف شمیم دیوار کے ساتھ لگی رو رہی ہے۔ اس طرح کھیل کا اختتام سوگوار ہوتا ہے۔

کھیل کے مردانہ کرداروں میں زاہد کا کردار بہت متحرک ہے۔ زاہد اپنا سٹیٹس ظاہر کرنے کی دھن میں لگا ہے۔ اس نے گھر میں موہنجوداڑو اور گندھارا آرٹ کے نمونے، تجریدی پینٹنگ، ڈائنگ ٹیبل، صوفے، ٹیلی ویژن، فریج، قالین اور بڑی سی کار خرید کر گھر کا ماحول تبدیل کر لیا ہے۔ اس کے نزدیک رشتوں سے زیادہ اہم اپنا سٹیٹس ظاہر کرنا ہے۔ وہ اپنے والد کو منع کرتا ہے کہ والدہ کو 'زاہد کی اماں' نہ کہا جائے بلکہ 'بیگم' کہہ کر پکارا جائے۔ اس طرح اپنی والدہ کو بھی منع کرتا ہے کہ وہ 'آؤٹ ڈیٹڈ محاورات نہ بولا کریں، سیدھی بات کریں، آپ نے کیا کہنا ہے۔' ماجد اپنی بہن شمیم کو تجریدی پینٹنگ لا کر دکھاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ 'نئی عورت' ہے۔ زاہد اپنے چھوٹے بھائی کو 'اماں' اور 'ابا' کے الفاظ استعمال نہیں کرنے دیتا۔ اسے کہتا ہے کہ 'ممی' اور 'ڈیڈی' کہا کرو۔ اس طرح یہ نئی نسل کا نوجوان ایک تہذیبی المیے کی علامت بن جاتا ہے جو پرانی چیزوں، رسم و رواج اور رشتے ناتے ختم کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اسے سب کچھ نیا چاہیے، نئے لفظ، نئے معنی، نئے نام، نئے رشتے اور استعمال کی نئی چیزیں۔ اسے وہ دوست پسند ہیں جو کافی پیتے ہیں۔ جن کے پاس کار اور بنگلہ ہے۔ وہ اپنی بہن کو جہیز

دینے کی رسم کو ایک فضول رواج سمجھتا ہے۔ ڈراما نگار نے اس کردار کے ذریعے عہد کی تبدیلی اور نئی سوچ کے عمل کو پیش کیا ہے۔

اس کھیل کے تمام نسوانی کردار روایتی قسم کے ہیں۔ نیم والی آپا پرانے محاورے بڑی روانی سے بولتی ہے۔ وہ اس نئے گھر میں خوش ہے لیکن یاد کرتی ہے کہ نیم والے گھر کی بات ہی کچھ اور تھی۔ نیم کا پیڑ برکت والا تھا۔ اسے بار بار نیم والا گھر یاد آتا ہے، جہاں اس کی شادی ہوئی، اس کے بچے پیدا ہوئے۔ وہ اب بھی گھر میں پیتل کا لوٹا رکھنا چاہتی ہے۔ اس کے گھر کی سب پرانی چیزیں ختم ہو گئیں لیکن اس کا پان دان ابھی بھی موجود ہے۔ وہ اب بھی اپنے ملنے والی سہیلیوں کو پان بنا بنا کر پیش کرتی ہے۔ وہ گھر میں ناگ منی، گندھارا آرٹ اور موہنجوداڑو کی ڈانسنگ گرل کے مجسمے کو نحوست قرار دیتی ہے۔ یہ اس معاشرے میں جہیز کی اہمیت کو سمجھتی ہے۔ جب اس کے بیٹے جہیز کا سامان استعمال کرتے ہیں تو اس کا دل خون ہو جاتا ہے۔ ماجد جب انٹرویو کے لیے جانے لگتا ہے تو وہ زبردستی بیٹے کو روک کر اس کے بازو کے ساتھ امام ضامن باندھتی ہے ۔ اسے امام کے سپرد کرتے ہوئے اس کے سر پر قرآن پاک کا سایہ کرتی ہے اور اس کا ہاتھ آٹے والی تھالی میں رکھ کر رخصت کرتی ہے۔ اس کے جانے کے بعد وہ کامیابی کے لیے منتیں مان رہی ہے۔ یہ کردار اپنے اندر پرانی تہذیب، اقدار، رسم و رواج اور پرانے رشتوں ناتوں کو سموئے ہوئے ہے۔ ڈراما نگار اپنی پرانی تہذیب کو اس کردار کے ذریعے پیش کر رہا ہے جو ابھی زندہ ہے لیکن اس میں تبدیلی کا عمل شروع ہو چکا ہے۔

تحصیلدارنی روایتی قسم کی لالچی خاتون ہے جو چاہتی ہے کہ اس کے گھر میں وہ بہو آئے جسے جہیز میں سب سے زیادہ سامان ملے۔ بشیراں، کچے گھر والی اور تحصیلدارنی بہت گھاگ خواتین ہیں۔ مثلاً ان تینوں کرداروں کے چند مکالمے ملاحظہ کیجیے:

تحصیلدارنی: اے ہے تم نے تو یاں آ کے لڑنا شروع کر دیا۔

بشیراں: میں تو چپ بیٹھی ہوں یہی لڑنے پہ تلی بیٹھی ہے۔

کچے گھر والی: تم نے یہ کیوں کہا کہ جو بات نہیں ہوتی وہ بھی تو کہتی ہے (سنبھل کر بیٹھتی ہے) بتاؤ میں نے کیا کہا؟

بشیراں: تو نے یہ کہا کہ نیم والی آپا کے گھر تو سوکھی لڑکی ہے۔

کچے گھر والی: اول تو میں نے یہ کہا نہیں۔ اور کہا بھی ہو تو کیا جھوٹ کہا۔
بشیراں: وہ باپ بھیّوں والی ہے۔ سوکھی لڑکی کیسے ہو جائے گی۔
کچے گھر والی: خیر نائی نائی بال کتنے ججمان جی آگے ہی آتے ہیں تو اب تو بیاہ ہو ہی رہا ہے۔ پتا چل جائے گا کہ کتنا جہیز چڑھا ہے۔
بشیراں: ہاں وقت آنے دو دنیا دیکھ لے گی کہ باپ بھیّوں نے بیٹی کو کیا دیا۔
کچے گھر والی: اس وقت کیوں دنیا دیکھے بھئی قاعدہ تو یہ ہے کہ بیٹی والے پہلے بیٹے والے کو بتا دیتے ہیں کہ ہم کیا دیں گے تاکہ وقت پر جھگڑا فساد نہ ہو۔ کیوں تحصیلدارنی بوّا۔
تحصیلدارنی: بی بی لڑنا بھڑنا تو مجھے آتا نہیں۔ اور نہ میں ان میں سے ہوں جو پہلے سے شرطیں طے کرتی ہیں کہ جہیز میں یہ یہ آنا چاہیے مگر بی بی مجھے اور کیا دیکھنا رہا۔ یہی ایک بچہ ہے تو میں تو یہ چاہوں ہوں کہ میری ساری حسرتیں پوری ہوں۔
کچے گھر والی: خدا تمھارا بھلا کرے یہی میں کہہ رہی ہوں۔
بشیراں: (کھڑے ہوتے ہوئے) تحصیلدارنی بوّا جہیز کا معاملہ میں ابھی جا کے طے کرتی ہوں۔ تمھیں اتنا ملے گا کہ گھر بھر جائے گا۔ مگر ایک بات کہتی ہوں کہ تم برادری والیوں کے جھرّ ے میں آؤ گی تو یہ تمھارے بیٹے کی شادی کہیں نہ ہونے دیں گی۔[۳]

ڈراما نگار نے ان کرداروں کے ذریعے زبان کی تہذیبی مٹھاس کو بھی ایک اثاثے کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں یہ کردار بڑی روانی سے روزمرہ، محاورات اور ضرب المثل میں بات کرتے ہیں۔ مثلاً ''عید کا چاند ہونا''، ''ہاتھ کا میل''، ''کیا سوکھی کیا گیلی''، ''چاند چڑھے کل عالم دیکھے''، ''سر کے بال سفید ہونا''، ''بات بات پر زبان پکڑنا''، ''ایک کی سو سو بننا''، ''اللہ اللہ کرنا''، ''چندرا چندرا کے باتیں کرنا''، ''گھی دودھ دنیا سے اڑنا''، ''ناک پہ مکھی نہ بیٹھنے دینا''، ''عرشِ معلیٰ پر دماغ ہونا''، ''بیری والے گھر اینٹیں آنا''، ''سر میں لال ٹانکنا''، ''سو میں ایک ہونا''، ''مزاج درست کرنا''، ''پانی پھر جانا''، ''سالن میٹھا میٹھا لگنا''، ''آلتی پالتی مار بیٹھنا''، ''چٹے طوفان باندھنا''، ''دماغ کا کیڑا بلبلانا''، ''چھوئی موئی ہونا''، ''اوچھے کے گھر تیتر باہر رکھوں کہ بھیتر'' (مثل)، ''کیڑے نکالنا''، ''ہوش کی دوا لینا''، ''ٹوہ لینا''، ''جمع خاطر رکھنا''، ''آدمی آخر آدمی ہے''، ''سوئی کا بھالا بنانا''، '' نائی نائی بال کتنے ججمان جی آگے

ہی آتے ہیں''(مثل) اور،''جھرّے میں آنا''، جیسی عمدہ زبان پیش کرنا اُردو زبان کا شاندار سرمایہ ہے۔ جس زمانے میں یہ کھیل پیش ہوا، اس دور میں سکرپٹ کمیٹی بھی بہت متحرک تھی۔ کھیل کو فنی اور فکری حوالے سے تو دیکھا ہی جاتا تھا مگر لسانی حوالے کی بھی بہت اہمیت تھی۔ ڈراما نگار اگر کہیں کوئی سخت لفظ لکھ دیتا تو اسے الحمرا آرٹس کونسل لاہور کی سکرپٹ کمیٹی تبدیل کروائے بغیر سکرپٹ منظور نہیں کرتی تھی۔ انتظار حسین نے اپنے سکرپٹ میں ایک جگہ کوئی سخت لفظ استعمال کیا تو انھیں سکرپٹ واپس کر دیا گیا اور تبدیلی کے بعد یہ کھیل پیش کیا گیا۔[۴]

اس کھیل میں دو سیٹ استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے، دوسرے اور چوتھے ایکٹ میں ماجد کے نئے مکان کا سیٹ لگایا گیا ہے جو کوٹھی کا ایک کشادہ کمرا ہے۔ پہلے ایکٹ میں اس کمرے کے اندر سامان بے ترتیبی سے پڑا ہے، دوسرے اور چوتھے ایکٹ میں یہ کمرا تبدیل ہوتا جاتا ہے۔ اس کے اندر آہستہ آہستہ، صوفے، ڈائنگ ٹیبل، تجریدی پینٹنگ، مجسمے، قالین، ٹیلی ویژن، ٹیپ ریکارڈر، فریج جیسا سامان جمع ہو جاتا ہے۔ ایکٹ نمبر تین میں دوسرا سیٹ استعمال ہوا ہے جو تحصیلدارنی کے گھر کا ایک چھوٹا سا کمرا ہے جس میں عام سی چیزیں ہیں مگر بہت سلیقے اور قرینے سے سجی ہوئی ہیں۔

فنی اور فکری حوالے سے یہ بہت جامع کھیل ہے۔ اس میں تہذیبی المیے کو بڑے منطقی انداز میں پیش کیا ہے۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش ہونے والے کھیلوں میں یہ کھیل اپنے موضوعاتی، فکری اور لسانی حوالے سے بہت انفرادیت رکھتا ہے کیونکہ ڈراما نگار نے جہاں بدلتی ہوئی تہذیب کے عمل کو پیش کیا وہاں زبان کی تبدیلی کے عمل کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ کھیل لسانیاتی اور موضوعاتی حوالے سے اردو اسٹیج ڈرامے کی روایت میں ایک اہم اضافہ ہے۔

انتظار حسین کا دوسرا کھیل ''بھنور'' ہے۔ جو ابسن (Henrik Ibsen) کے کھیل ''The Wild Duck'' سے ماخوذ ہے۔ ابسن نارویجن جدید ڈراما نگار، شاعر اور ڈائریکٹر تھا۔ وہ ۲۰ مارچ ۱۸۲۸ء کو پیدا ہوا اور ۲۳ مئی ۱۹۰۶ء کو وفات پائی۔ اس کا شمار تھیٹر میں جدتیں پیدا کرنے والے بانیوں میں ہوتا ہے۔ ابسن کو ڈراما نگاری میں حقیقت نگاری کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ یورپ میں شیکسپیئر کے بعد اسے بلند مقام حاصل ہے۔ انیسویں صدی میں ابسن نے بہت مقبولیت پائی۔ اس کا کھیل ''گڑیا کا

گھر'' بیسویں صدی میں دنیا بھر میں مقبول ہوا۔[۵]

میرے پیش نظر انتظار حسین کے ہاتھ کا لکھا ہوا جہازی سائز کے ۸۹ صفحات پر مشتمل سکرپٹ ہے، جو مئی ۱۹۹۳ء میں سلمان شاہد (۱۰ جنوری ۱۹۵۲ء) کی ہدایات میں الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش کیا گیا۔ یہ کھیل چار ایکٹ پر مشتمل ہے۔ اس کھیل میں کل آٹھ کردار، سیٹھ، جاوید (سیٹھ کا بیٹا)، مراد علی (سیٹھ کا دوست)، اطہر (مراد کا بیٹا)، پروفیسر، ڈاکٹر، نجمہ (اطہر کی بیوی)، منی (نجمہ کی بیٹی) اور زرینہ (سیٹھ کی ہونے والی بیوی) شامل ہیں۔

یہ کھیل پانچ مناظر پر مشتمل ہے۔ پہلے اور چوتھے منظر میں شام کا وقت ہے۔ دوسرے اور پانچویں منظر میں رات کا اور تیسرا منظر صبح کے وقت پیش ہوا ہے۔ اس طرح اس کھیل کی کہانی تقریباً ۳۶ گھنٹوں پر مشتمل ہے۔ کھیل کا پلاٹ مخلوط ہے، جس میں کچھ واقعات پہلے ہو چکے ہیں لیکن ان کی تفصیلات کا بعد میں علم ہوتا ہے۔ ڈراما نگار نے کرداروں کے داخلی اور خارجی تصادم کو بڑی مہارت سے ابھارا ہے۔ جاوید کا اپنے باپ (سیٹھ) سے تصادم ہے۔ کیونکہ وہ اپنی والدہ کی موت کا ذمہ دار اسے سمجھتا ہے۔ سیٹھ نے اپنی پہلی بیوی کی موجودگی میں دوسری خواتین سے ناجائز تعلقات بنائے، اس وجہ سے سیٹھ کی پہلی بیوی اور بیٹا اس کی شفقت سے محروم رہے۔ جاوید اپنی یہی نفرت اطہر میں بھر دیتا ہے۔ اطہر کا اپنی بیوی، سیٹھ اور بیٹی سے تصادم ہے۔ خارجی تصادم کے علاوہ یہ سب کردار بری طرح داخلی تصادم کا شکار بھی ہیں۔ ہر کردار اپنے کسی نہ کسی ذہنی کرب میں مبتلا ہے۔ ڈراما نگار نے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کرب کو دور کرنے کے لیے قربانی کا راستہ اختیار کیا ہے۔ انتظار حسین کے کھیل 'بھنور'' میں قربانی کی مختلف صورتوں کو پیش کرتے ہوئے کرداروں کو روحانی سکون پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے کیونکہ جب نفسیاتی امراض بڑھ جائیں تو بعض افراد جرم کا راستہ اختیار کرتے ہوئے وحشت اور درندگی کی طرف مائل ہوجاتے ہیں۔ نفسیاتی امراض کے تحت ہونے والے مختلف جرائم، جن میں قتل یا خودکشی جیسا ناقابل معافی جرم بھی شامل ہے۔ جیسے منی اپنی جان قربان (خودکشی) کر دیتی ہے، جس سے اطہر کا سویا ہوا ضمیر بیدار ہو جاتا ہے اور اس کے دل میں بیٹی کی محبت غالب آ جاتی ہے حال آنکہ وہ اس کی بیٹی نہیں بلکہ سیٹھ کی ناجائز اولاد ہے لیکن اس کی پرورش اطہر نے کی ہے۔

اس کھیل کا پلاٹ یوں ہے کہ سیٹھ اور مراد علی دونوں مل کر کاروبار کرتے تھے۔ سیٹھ نے دھوکے بازی سے سارا کاروبار خود سنبھال لیا اور مراد علی کے حصے میں صرف غربت آئی۔ سیٹھ کا ایک بیٹا جاوید ہے، جو پندرہ سال سے ناراض ہو کر سیٹھ کے گھر سے نکل گیا تھا۔ پندرہ سال بعد واپس آ کر اپنے دوست اطہر سے ملتا ہے۔ اطہر اسے بتاتا ہے کہ سیٹھ تو بہت اچھا آدمی ہے۔ اس نے اپنی سیکریٹری نجمہ سے میری شادی کرا دی ہے اور میری ایک بیٹی بھی ہے۔ جاوید بہت حیران ہوتا ہے۔ جاوید کو یقین نہیں آتا کہ اس کا باپ ایسا نیک کام کرے گا کیونکہ سیٹھ کے تو نجمہ کے ساتھ ناجائز تعلقات تھے۔ جب سیٹھ سے جاوید کی ملاقات ہوتی ہے تو وہ اسے بتاتا ہے کہ گھر میں ایک پارٹی ہو رہی ہے، جو تمھاری آمد پر رکھی گئی ہے۔ پھر اسے بتاتا ہے کہ میں اپنی نئی سیکریٹری زرینہ سے شادی کرنا چاہتا ہوں، اگر تم اجازت دیتے ہو تو میں شادی کر لیتا ہوں۔ جاوید اجازت دے دیتا ہے۔

جاوید گھر کی دعوت سے جلد ہی بیزار ہو کر اطہر کے گھر میں آ جاتا ہے، جہاں اس کی ملاقات نجمہ، اطہر، نجمہ کی بیٹی اور اطہر کے باپ مراد علی سے ہوتی ہے۔ مراد علی ریٹائرڈ میجر ہے، جو شکار کا بہت شوقین ہے۔ مراد علی نے گھر میں پرندے اور جانور رکھے ہوئے ہیں، جو اس کی کل کائنات ہے۔ اطہر فوٹو گرافر ہے۔ گھر کا ہی ایک کمرا اسٹوڈیو کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ جاوید اطہر کو بتاتا ہے کہ میں اپنے گھر میں نہیں جانا چاہتا، کیونکہ میرا ضمیر یہ گوارا نہیں کرتا کہ میں اپنے ''فراڈ باپ'' کے ساتھ رہوں یا اس کی کوئی بھی چیز استعمال کروں۔ نجمہ اور اطہر اسے سمجھاتے ہیں کہ یہ بد دماغی کی باتیں نہ کرو۔ بہرحال جاوید اطہر کے گھر میں ایک کمرا کرائے پر لے کر ان کے ساتھ رہنے لگتا ہے۔ نجمہ کی بیٹی منی جاوید کو ایک مرغابی دکھاتی ہے، جس سے وہ بہت پیار کرتی ہے۔ مراد علی اس مرغابی کے بارے میں بتاتا ہے یہ سیٹھ غنی کی طرف سے ملی ہے۔

جاوید اپنے دوست اطہر کے گھر میں آ کر بھی خوش نہیں ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے کسی داخلی کرب کی وجہ سے بیزار اور پریشان ہے۔ جاوید اپنے کمرے سے نکل کر اطہر کے پاس آ جاتا ہے۔ پھر دونوں باہر چلے جاتے ہیں۔ اس دوران جاوید اسے بتاتا ہے کہ نجمہ اور سیٹھ کے ناجائز تعلقات تھے، جس کے نتیجے میں بیٹی (منی) پیدا ہوئی۔ اس لیے اب سیٹھ اس گھر پر مہربان ہے اور کوئی

نہ کوئی بہانہ کر کے اس گھر کی مالی امداد کرتا رہتا ہے تاکہ اس کی بچی کی ضروریات پوری ہوتی رہیں۔

اطہر واپس گھر آتا ہے تو ہنگامہ کھڑا کر دیتا ہے۔ نجمہ سے لڑتا جھگڑتا ہے اور منی کو اپنی بیٹی تسلیم کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ پھر ناراض ہو کر گھر سے نکل جاتا ہے۔ ادھر جاوید بھی واپس آ جاتا ہے اور ڈاکٹر سے اس کی ملاقات ہوتی ہے۔ ڈاکٹر بھی اسی گھر کا کرایہ دار ہے۔ ڈاکٹر بتاتا ہے کہ مراد علی ذہنی مریض ہے اور میں اس کا علاج کر رہا ہوں۔ اس نے گھر میں جنگل بنایا ہوا ہے۔ وہ یہاں پر شکار کر کے اپنے آپ کو خوش کر لیتا ہے۔ اطہر کے حوالے سے بتاتا ہے یہ تم نے اچھا نہیں کیا۔ اس طرح اطہر کا گھر برباد ہو جائے گا۔ جاوید کہتا ہے کہ میں نے یہ اس لیے کیا ہے کہ اطہر ایک نئے ازدواجی رشتے کی بنیاد رکھے تاکہ اس کا ضمیر پرسکون رہے۔ پھر جاوید کی ملاقات منی سے ہوتی ہے۔ جاوید منی سے کہتا ہے اگر تم اپنے باپ کو خوش کرنا چاہتی ہو تو اپنی سب سے پیاری چیز مرغابی قربان کر دو، کیونکہ یہ سیٹھ غنی سے ملی ہے اور اطہر کو سیٹھ کی طرف سے ملی ہوئی ہر چیز سے نفرت ہے۔ منی احاطے میں جاتی ہے اور پستول سے خود کو ہلاک کر لیتی ہے۔ جب اطہر کو پتا چلتا ہے تو وہ بیٹی کی محبت میں پاگل ہو جاتا ہے اور اس کی لاش احاطے سے اٹھا کر اندر لے آتا ہے۔ اطہر ڈاکٹر سے کہتا ہے کہ اس ننھی جان کی قربانی نے میرے ضمیر کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ ڈاکٹر بتاتا ہے کہ موت کو دیکھ کر کچھ لوگوں کا ضمیر بیدار ہو جاتا ہے۔ اطہر کا ضمیر بھی بیدار ہو گیا ہے۔ اب وہ ایک نارمل زندگی گذارے گا اور منی کی موت آہستہ آہستہ اس کی بھولی بسری یاد بن جائے گی۔

انتظار حسین کا شمار اردو ادب کے بڑے تخلیق کاروں میں ہوتا ہے۔ اس کھیل میں ان کے تخلیقی جوہر کھل کر سامنے آئے ہیں۔ کردار نگاری بہت جاندار ہے۔ تمام کردار ایک داخلی کرب میں مبتلا ہیں۔ بظاہر چلتے پھرتے باتیں کرتے، کھاتے پیتے مگر اندر سے ٹوٹے ہوئے ہیں۔ ذہنی مریض ہیں۔ سب کردار جھوٹے رشتوں کو جوڑے ہوئے ہیں۔ کرداروں کے آپس میں جھوٹے رشتوں کے علاوہ جانداروں اور دیگر اشیا سے بھی جھوٹے رشتے ہیں۔ کھیل کا مرکزی کردار جاوید ان جھوٹے رشتوں کو ختم کر کے زندگی کی بنیادیں سچے رشتوں پر رکھنا چاہتا ہے۔ مراد علی جوانی میں شکاری تھا۔ بڑھاپے میں شکار کا شوق پورا کرنے کے لیے وہ ایک زخمی مرغابی کو گھر لے آتا ہے۔ اس کی دیکھ بھال کرتا ہے۔

یہاں انتظار حسین نے اپنے ہجرت کے تجربے کو بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ مثلاً مراد علی اور اطہر کے درمیان مرغابی کے حوالے سے ہونے والے کچھ مکالمے ملاحظہ کیجیے:

اطہر: اور آپ کے مہمان کا کیا حال رہا۔

مراد علی: (خوش ہو کر) ہاں ہاں۔ اب ٹھیک ہے۔ اپنے نئے گھر میں مانوس ہو گئی ہے۔

اطہر: اچھا؟

مراد علی: ہاں ابھی میں نے جھانک کر دیکھا۔ اپنے خانے میں ہے۔ مزے سے بسیرے میں ہے۔ میں نے کہا تھا نا کہ نئی جگہ ہے۔ اس لیے بے آرام ہے۔ رفتہ رفتہ مانوس ہو جائے گی۔ مگر ابھی تھوڑا اور بندوبست کرنا پڑے گا۔[٦]

مراد علی کی جوانی جنگلوں میں شکار کھیلتے گذری۔ اسے اپنے ماضی سے بہت پیار ہے گاہے بگاہے وہ اپنے ماضی کو یاد کرتا رہتا ہے۔ وقت کے نشیب و فراز نے اسے مفلوج اور اپاہج کر دیا ہے۔ لیکن وہ اپنے ماضی کو اپنے دل اور دماغ میں زندہ رکھے ہوئے ہے۔ ماضی کی اس کھوج میں جاوید بھی لگا رہتا ہے۔ مراد علی سے ملاقات پر جاوید اسے ماضی کی یادوں میں یوں لے جاتا ہے:

جاوید: (قریب جا کر سلام کرتا ہے) انکل میں آپ کے لیے پیغام لے کر آیا ہوں ۔

مراد علی: پیغام۔ کیسا پیغام۔ کس کی طرف سے؟

جاوید: آپ کی چھوڑی ہوئی شکار گاہوں کی طرف سے۔ ہزارہ کی شکار گاہیں آپ کو یاد کرتی ہیں۔

مراد علی: (ٹھنڈا سانس بھر کر) ہاں بیٹا، اپنا وہ بھی زمانہ تھا۔ میں نے اس علاقے کا ایک ایک چپہ دیکھا ہے۔ سارے جنگل کھنگال ڈالے تھے۔ بہت شکار کھیلا ہے وہاں (رُک کر) میں نے وہاں شیر کا بھی شکار کیا ہے۔ ایک مرتبہ ایک ریچھ میری زد میں آ گیا۔ بہت شکار کھیلا ہے۔ کیا حال ہے ان جنگلوں کا۔

جاوید: جنگل اب اتنے گھنے نہیں رہے۔ آپ کو یاد ہو گا میں نے ایک مرتبہ آپ کے وہاں ہوتے ہوئے بسیرا کیا تھا۔ آپ کے ساتھ شکار پہ گیا تھا۔ کیسا گھنا جنگل تھا جیسے رات ہو گئی ہو۔ اب وہ جنگل اتنا گھنا نہیں رہا۔

مراد علی: یہ کیسے ہوا؟

جاوید: درخت بہت کٹ گئے ۔جنگل اب چھدرے چھدرے نظر آتے ہیں۔
مرادعلی : درخت کٹ گئے (تشویش سے) یہ بہت غلط کام ہوا۔ خطر ناک جنگل اپنا
انتقام لیتے ہیں۔
جاوید: ہاں یہ اچھانہیں ہوا (رُک کر) انکل آپ کیسے گذارا کرتے ہیں۔ اس فضا میں
آپ کا دم نہیں اُلٹتا۔ بورنہیں ہوتے آپ؟
مرادعلی : (تعجب سے) کیوں۔کیسی فضا ہے یہ؟
جاوید: میرا مطلب ہے آپ نے آزادانہ ماحول میں زندگی گذاری ہے۔ جنگل، کھلی
فضا،ٹھنڈی تازہ ہوا، اور شکار ہرن، نیل گائے، بارہ سنگھا، تیتر، قاز، مرغابی—۔[۷]

جاوید ایک طرف ماضی کی باتوں میں لگا ہے دوسری طرف نئے آبادیاتی نظام کے تحت سبز جنگلوں کے گھنے درختوں کے کٹ جانے پر اظہار افسوس کر رہاہے۔ شہر ترقی کرتے گئے لوگوں نے شہروں کی طرف ہجرت کی اور شہر کی آبادیاں پھیلنےلگیں۔ جنگل کٹنے لگے۔ درختوں کے ساتھ چرند پرند بھی مرنے لگے۔ یہاں انتظارحسین نے اپنے عہد کی خارجی تبدیلیوں کے ذہنی اثرات کومحسوس کرتے ہوئے تبدیلی کےعمل کو بیان کیا ہے۔

جاوید، مرادعلی کا نفسیاتی علاج کرنے کی کوشش کر رہاہے۔ جاوید اس بات پر یقین رکھتا ہے کہ ضمیر کو مطمئن کرنے کے لیے اور روحانی سکون پانے کے لیے اذیت، کرب اور قربانی ضروری ہے۔ جاوید بار بار اپنے کسی خفیہ پروجیکٹ کی بات کرتا ہے۔ اس کا پروجیکٹ یہی ہے کہ وہ خود ذہنی اور روحانی سکون چاہتاہے اور دوسروں کو یہ سکون دینا چاہتا ہے۔ جاوید کے نزدیک معاشرے کے تمام افرادضمیر کے مرض میں مبتلا ہیں۔لیکن جب تک ضمیر کی آواز پر لبیک نہ کہا جائے زندگی میں سکون نہیں ملتا۔ جاوید چاہتا ہے کہ لوگوں کے سوئے ہوئے ضمیر کو بیدار کرے۔ جاوید پندرہ سال بعد اطہر سے ملاقات کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کا ضمیر بھی سویا ہوا ہے۔ اطہر ایک مردہ زندگی گذار رہاہے۔ وہ اطہر کے ضمیر کو بیدار کرنے میں اس کی مدد کرتاہے۔ جاوید کی باتیں سننے کے بعد اطہر کے رویے میں ایک دم تبدیلی آ جاتی ہے۔ وہ سیٹھ سے ملنے والی ہر چیز سے انکار کر دیتاہے۔ اپنے گھر میں سیٹھ جیسے بدکردار شخص کا ذکر تک نہیں سننا چاہتا۔ اسے اپنی بیوی سے نفرت ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی معصوم بیٹی کو اپنانے سے بھی انکار کر

دیتا ہے کیونکہ اصل میں یہ سیٹھ کی بیٹی ہے لیکن پرورش اطہر نے کی ہے۔ بیٹی کو کچھ معلوم نہیں ہے۔ وہ تو اطہر کو ہی اپنا باپ تسلیم کرتی ہے اور اس کی خوشی کے لیے اپنی جان کی قربانی دے دیتی ہے۔ یہ قربانی اطہر کے اندر چھپی ہوئی بیوی اور بیٹی کی محبت کو پھر سے بیدار کر دیتی ہے۔ پھر اطہر بیوی اور بیٹی سے والہانہ محبت کا اظہار کرتا ہے۔ یہ سچی محبت ہے جس میں کوئی جھوٹ نہیں ہے، کوئی غرض، کوئی مطلب نہیں بے لوث محبت ہے۔

اس کھیل کا ایک ثانوی کردار زرینہ ہے، جو بڑی سمجھدار خاتون ہے۔ وہ سیٹھ سے شادی کرنا چاہتی ہے کیونکہ سیٹھ اب بوڑھا ہو گیا ہے اور جلد مر جائے گا، اس کے بعد وہ اس کی دولت پر قبضہ کر لے گی۔ لیکن زرینہ نے سیٹھ کو اپنے بارے میں سب صاف صاف بتا دیا کہ وہ پہلے کس کس سے وابستہ رہی ہے۔ سیٹھ اس کے بارے میں سب جانتا ہے۔ اس سچائی کی وجہ سے زرینہ اپنی نئی زندگی کے آغاز پر خوش اور مطمئن ہے۔ اس کا ضمیر مطمئن ہے۔ کھیل میں کرداروں کے مکالمے ٹھوس اور بہت جامع ہونے کے ساتھ، سہ معنی اور فلسفیانہ ہیں۔ مگر انداز بیان اور اسلوب میں الجھاؤ نہیں ہے اور نہ وحدت تاثر میں کمی آتی ہے۔

کھیل کے پانچوں مناظر ایک ہی سیٹ پر پیش ہوئے۔ اطہر کے گھر کا سیٹ ہے۔ یہ ایک بڑا کمرا ہے، جس کے ایک گوشے میں اسٹینڈ پر لائٹس اور سٹل کیمرا لگا ہوا ہے۔ اِدھر اُدھر ایسا سامان بکھرا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کسی اسٹوڈیو کا کمرا ہے۔ کمرے میں ایک طرف صوفہ، کرسیاں اور میز پر کچھ تصویریں، نیگٹو، قینچی اور چھوٹی چھوٹی چیزیں پڑی ہیں۔ یہی کمرا ڈائننگ روم کے طور پر بھی استعمال ہوا ہے۔ کمرے کے عقب میں ایک دروازہ احاطے میں کھلتا ہے، جہاں سے کبھی کبھی پرندوں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کمرے کے دائیں بائیں دو دروازے نظر آتے ہیں۔ ایک دروازہ سامنے برآمدے میں کھلتا ہے۔ باہر سے آنے والے کردار یہی دروازہ استعمال کرتے ہیں۔ اس دروازے پر گھنٹی بھی لگی ہے۔ ہر منظر پر اسی کمرے کو تھوڑا سا تبدیل کر لیا جاتا ہے لیکن ہر منظر میں یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کمرا اسٹوڈیو بھی ہے اور ڈائنگ روم کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔

یہ ایک جامع سکرپٹ ہے۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے اردو سٹیج ڈراموں کی تاریخ میں

ہمیشہ یادگار رہے گا۔ یہ کھیل فنی وفکری اعتبار سے اس قدر پختہ اور جامع ہے کہ ماخوذ ڈراموں کے حوالے سے ہمیشہ اردو اسٹیج ڈرامے کی تاریخ میں زندہ رہے گا۔

انتظار حسین کے ان ڈراموں میں مرد کردار جدید دور کے انسانوں کی زندگی کے المیے لیے ہوئے سامنے آتے ہیں جو جدید دور میں اپنے عہد کے مختلف تہذیبی اور تاریخی المیوں کا شکار ہیں جس سے ان کے داخلی کرب، نفسیاتی اذیتوں اور ذہنی الجھنوں میں پھنسے ہونے کا اندازہ ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے ان کرداروں میں ہجرت کے تجربات تخلیقی سطح پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ان کے کھیل ’’بھنور‘‘ میں اگر چہ ذہنی سکون کے لیے قربانی کا راستہ پیش ہوا ہے لیکن یہاں بھی جگہ جگہ ہجرت کے اثرات نظر آتے ہیں کبھی مرغابی کے نئے گھر کی صورت میں اور کبھی ہجرت کی قربانی کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ کردار ہجرت سے پیدا ہونے والے تہذیبی اور ذہنی المیے بیان کرنے کے لیے ’’نیا گھر‘‘ میں بھی نظر آتے ہیں۔ یہ کردار ایک طرف اس تہذیب سے وابستہ ہیں جو تہذیب دم توڑ رہی ہے، اس تہذیب سے وابستہ کرداروں میں روایات، رسومات اور عقائد کے ٹوٹنے سے ایک کرب دکھائی دیتا ہے۔ دوسری طرف یہ کردار نئی جگہوں، نئی اشیا اور نئے عقائد و روایات سے خوف زدہ ہیں۔ یہ کردار بار بار اپنے ماضی کی طرف بھاگتے نظر آتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

* وزٹنگ فیکلٹی، شعبۂ اردو، جی سی یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ محمد کامل نے اپنے مضمون ’’اُردو میں ریڈیو ڈراما، آغاز و ارتقا‘‘، مشمولہ اردو ریسرچ جنرل نئی دہلی (یکم جولائی ۲۰۱۵ء) میں صفحہ ۲۴ پر لکھا ہے کہ:

> انتظار حسین آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ سے وابستہ ہوئے۔ تقسیم ملک کے بعد پاکستان چلے گئے۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ دل سے قریب ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کے ریڈیو ڈراموں میں ’’خرد کا نام جنوں‘‘ اور ’’سائبان کے نیچے‘‘ بہت مقبول ہوئے۔

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور کی شائع کردہ کتب میں اس عنوان کے تحت انتظار حسین کی کوئی کتاب شائع نہیں ہوئی۔

۲۔ انتظار حسین کا ناول تذکرہ سنگ میل لاہور نے ۲۰۰۲ء میں نیا گھر کے عنوان سے شائع کیا۔ مذکورہ کھیل اسی ناول کی ابتدائی کڑی ہے۔

۳۔ انتظار حسین، ’’نیا گھر‘‘، قلمی مسودہ (لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۲۴ مئی ۱۹۷۵ء)، ص ۴۵۔

۴۔ انتظار حسین نے اپنے اس سکرپٹ کے صفحہ نمبر ۲۷ پر بشیراں کا ایک مکالمہ کچے گھر والی کے حوالے سے یوں لکھا: ''میں اس حرامی کو خوب جانتی ہوں۔'' الحمرا آرٹس کونسل لاہور کی سکرپٹ کمیٹی نے اس پر دائرہ لگا دیا اور لکھا'' Typul '' یعنی اسے تبدیل کریں، آپ یہ نہیں لکھ سکتے۔

۵۔ ابسن کے حوالے سے درج معلومات اس ویب سائٹ سے لی گئی ہیں (۲۰۱۶ء۔۱۰۔۲۹):

http://en.wikipedia.org/wiki/Henrik_Ibsen

۶۔ انتظار حسین ،'مجھنور'،قلمی مسودہ (لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری ، مئی ۱۹۹۳ء)،ص ۱۶۔

۷۔ ایضاً،ص ۲۲۔

مآخذ

حسین، انتظار۔''نیا گھر'' ۔قلمی مسودہ۔ لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری (۲۴مئی ۱۹۷۵ء)۔

______۔نیا گھر (تذکرہ)۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۲ء۔

______۔'مجھنور'' ۔قلمی مسودہ۔ لاہور: مخزونہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری(مئی ۱۹۹۳ء)۔

کامل،محمد۔'' اردو میں ریڈیو ڈراما: آغاز وارتقا'' ۔مشمولہ اردو ریسرچ جنرل نئی دہلی (یکم جولائی ۲۰۱۵ء)۔

برقی ماخذ

http://en.wikipedia.org/wiki/Henrik_Ibsen(۲۰۱۶ء۔۱۰۔۲۹)

ایم خالد فیاض *

شہری کلچر میں بڑھاپے کی تصویریں: بودلیئر کی شاعری کے تناظر میں

گوتم بدھ نے ضعیفی کو زندگی کی چار بڑی اذیتوں میں شمار کیا تھا۔ ضعیفی، جو کہ فرد کی جسمانی اور ذہنی توانائیوں کے مکمل خاتمے اور اعضا کی سراسر بے چارگی و ناکارگی کا نام ہے، زیست کا آخری اور انتہائی تکلیف دہ دَور ہے۔ یہ بڑھاپے کی آخری حد ہے جہاں فرد کا زندگی سے تعلق منقطع ہوجاتا ہے اور موت ہی اب اُس کی آخری پناہ گاہ رہ جاتی ہے۔

عمر رسیدگی یا بڑھاپا، ضعیفی سے پہلے کا دَور ہے۔ جہاں جسمانی اور ذہنی توانائیوں کے انہدام کا آغاز ہوتا ہے۔ وِل ڈیورانٹ (Will Durant) کے الفاظ میں:

> بنیادی طور پر یہ جسم کی ایک کیفیت ہے۔ جسم کی موج حیات اپنی انتہا پر پہنچ جاتی ہے۔
> بڑھاپا جسمانی یا ذہنی انحطاط کا دور ہے۔[۱]

اصل میں یہ دَور فرد میں جسمانی سطح پر کم اور نفسیاتی سطح پر کہیں زیادہ اتھل پتھل کا دَور ہے۔ وہ نہ صرف اپنی کم ہوتی توانائیوں کو محسوس کر رہا ہوتا ہے بلکہ نئی نسل کی قوت و کارکردگی سے اپنی شکستہ کارکردگیوں کا موازنہ کرکے احساسِ کمتری میں مبتلا بھی ہو رہا ہوتا ہے۔ مستقبل قریب میں موت سے ہمکنار ہونے کا خوف، ماضی کی خوشگوار یادیں اور جوانی کی طرف لوٹ جانے کی خواہش، یہ اور ایسے

احساسات اُسے کئی طرح کی نفسیاتی پیچیدگیوں میں الجھا دیتے ہیں جس کی وجہ سے وہ روحانی کرب میں مبتلا رہتا ہے اور اذیت جھیلتا ہے۔

جدید عہد میں سائنس اور ٹیکنالوجی کی بے انتہا ترقی کی بدولت جنم لینے والے جدید ترین شہروں اور متمدن سماجوں نے بڑھاپے کی طبعی اور نفسیاتی الجھنوں اور اذیتوں کو دوچند کر دیا۔ صنعتی و حرفتی اور تیز رفتار شہری زندگی نے بڑھاپے کی اس سماجی حیثیت کو بھی شدت سے متاثر کیا جو کسی حد تک اُس کے روحانی اور نفسیاتی آزار کے مداوے کا باعث تھی۔ ان جدید اور ترقی یافتہ شہروں کی نسبت گاؤں، دیہاتوں اور قدیم معاشروں میں بڑھاپے کو ایک وقار حاصل تھا۔ بڑھاپا تجربے، مشاہدے اور علم کی علامت تھا، نوجوانوں کی رہنمائی کا ضامن تھا۔ لوگ اُن کے وسیع تجربے کی وجہ سے زندگی کے معاملات میں اُن سے صلاح و مشورہ کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ اہم امور میں اُن کے فیصلوں کو ترجیح دی جاتی تھی کیونکہ یہ خیال تھا کہ عمر کے ساتھ ساتھ نہ صرف تجربے میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ مزاج میں ٹھہراؤ بھی آ جاتا ہے اور اس عمر میں جذبات کے بجائے عقل حاوی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پرانی داستانوں میں جب ہیرو جذبات کی تندی و تیزی کے ہاتھوں مغلوب ہو جاتا ہے یا اندیشوں، وسوسوں، خدشات و خطرات میں اس حد تک گھِر جاتا ہے کہ اُسے ان سے نکلنے کی کوئی راہ دکھائی نہیں دیتی تو عمر رسیدہ بزرگ قدم قدم پر اُس کی رہنمائی کرتے دکھائی دیتے ہیں اور ایسی راہیں سجھاتے ہیں جن کی مدد سے ہیرو مشکلات پر قابو پا لیتا ہے۔

لہٰذا بوڑھے افراد کی طرف لوگوں کے اس رویے کی وجہ سے، بوڑھوں کو اپنی سماجی اہمیت کا احساس رہتا تھا۔ پھر یہ کہ ایسے سماج میں بوڑھے افراد نئی نسل کے لیے معاشی طور پر بوجھ نہیں تھے بلکہ اُن کی نگہداشت نوجوانوں کا اخلاقی فریضہ تھا۔

لیکن جب معاشروں میں تیز رفتاری بڑھی، سائنس اور ٹیکنالوجی کی بدولت بڑے بڑے اور جدید ترین شہروں کا قیام عمل میں آیا اور زندگی کی قدریں اور حقیقتیں تیزی سے بدلنے لگیں تو بوڑھے افراد کا معاشرتی مقام یک لخت گر گیا کیونکہ وہ اس قابل نہیں رہے تھے کہ لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہوئی اس جدید تر زندگی کا ساتھ دے سکیں۔ علوم کی بے پناہ ترقی، معلومات اور خبروں کے سیلاب اور نت نئے تجربوں

کے سامنے بوڑھے افراد کا علم اور تجربہ ازکار رفتہ قرار پایا۔ اب دنیا کے بدلتے تقاضوں کو سمجھنے کے لیے بوڑھوں کا نوجوانوں کی طرف رجوع کرنا ناگزیر ہوگیا کیونکہ نئی تبدیلیوں اور نئی تعلیم کی وجہ سے نوجوان نسل بوڑھی نسل سے کہیں آگے بڑھ گئی۔ اسی لیے ان جدید ترین معاشروں کا رویہ بھی بوڑھے افراد کے لیے بدل گیا۔ بوڑھوں کا علم اور تجربہ اُن کے لیے فرسودہ اور اُن کا وجود اُن کے لیے معاشی بوجھ بن گیا۔

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ سائنس نے اگرچہ طب کے میدان میں بے پناہ ترقی کر کے انسان کی اوسط عمر میں قابل قدر اضافہ کردیا اور لوگ زیادہ سے زیادہ بڑھاپے کی دہلیز پر قدم بھی رکھنے لگے لیکن اسی سائنس اور ٹیکنالوجی کی بدولت وجود میں آنے والے جدید صنعتی شہروں میں ان بوڑھوں کی بامعنی گنجائش نہ رہی۔ شہری تمدن کی طبی ترقی نے فرد کو طویل عمر دی اور تیز رفتار صنعتی ترقی نے ان طویل العمر افراد کو بے سہارا اور بے آسرا کردیا۔ بڑھاپا شہر میں کس مپرسی، غربت، ناچاری، بیماری، نااُمیدی، غمگینی اور ناقدری کی علامت بن گیا۔

یوں شہروں میں بوڑھوں کی طبعی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ساتھ معاشرتی نفسیاتی پیچیدگیوں پر مبنی کربناک تصویریں زیادہ دکھائی دینے لگیں۔ شہروں نے بوڑھوں کو طبعی زندگی دے کر معاشرتی زندگی سے جس طرح بے دخل کیا وہ اُن کے لیے اور بھی سوہانِ روح کا باعث بنا۔ جس تنہائی، بے چارگی اور ناقدری کا وہ اب شکار ہوئے، پہلے کبھی نہیں ہوئے تھے۔

چارلس بودلیئر (Charles Baudelaire) (۱۸۲۱ء–۱۸۶۷ء) کی نثری نظموں پر مبنی مشہور کتاب پیرس کا کرب میں ہمیں بڑھاپے کی کچھ ایسی ہی دردناک اور اداس تصویریں ملتی ہیں۔ میراجی نے بودلیئر کے بارے میں ایک بات کہی تھی۔ اگرچہ انھوں نے یہ بات اس کی کتاب بدی کے پھول کا جائزہ لیتے ہوئے کہی تھی مگر اس کا اطلاق بودلیئر کے پورے شاعرانہ رویے پر ہوتا نظر آتا ہے اور یہاں ان نظموں کو سمجھنے کے لیے بھی میراجی کے ان تنقیدی جملوں کو ایک نظر دیکھ لینا یقیناً مفید مطلب ہوگا۔ لکھتے ہیں:

> وہ ایک ایسا شخص تھا جس کا ذہن پریشان ہو؛ جس کی طبیعت غور وفکر کی عادی ہو؛ جس کے تخیل پر ہر وقت ملال انگیز تصورات مرگھٹ کے دھویں کی طرح چھائے رہتے ہوں، اور ان وحشت ناک تصورات کا سلسلہ کبھی نہ ٹوٹنے میں آتا ہو؛ جسے سیدھی

سادی فطری باتوں سے نفرت ہو اور غیر معمولی خیالات اور انوکھے احساسات کے زیر اثر زندگی گذارنا جس کے لیے ایک لازمۂ حیات ٹھہر چکا ہو۔[۲]

پیرس کا کرب کی نظموں کے پیچھے بھی ہمیں ایسا ہی ملال انگیز، پریشان، انوکھے احساسات کا مالک، غور وفکر کرتا ہوا بودلیئر دکھائی دیتا ہے۔ بنیادی طور پر تو یہ نظمیں جدید شہر میں پیدا ہونے والی تلخیوں اور المناکیوں کا دردناک بیان ہیں اور پیرس جیسے جدید ترین شہر پر سماجی تنقید کا بہترین تخلیقی اظہار یہ ہیں۔ بودلیئر نے اپنی ان شاہکار نظموں میں شہر اور شہر میں بسنے والوں کے لامتناہی دُکھ اور درد کو موضوع بنایا ہے۔ صنعتی اور شہری زندگی کی ان کربناکیوں اور تنہائی کی ہولناکیوں کو بیان کرنے کے لیے اُس نے بوڑھے کرداروں کا بھی سہارا لیا ہے۔ بوڑھے افراد کو اُس نے اس صنعتی معاشرے کے بعض ایسے پہلوؤں کی تفہیم کا ذریعہ بھی بنایا ہے جو صرف معمر افراد کے ذریعے ہی دیکھے اور سمجھے جا سکتے ہیں۔ یوں شہری تناظر میں اُبھرنے والے بڑھاپے کو بودلیئر نے اپنے احساس اور شعور میں رچا کر تخلیقی سطح پر پیش کیا ہے اور ایسی پُر درد تصویریں بنائی ہیں جو شہری زندگی میں بوڑھے افراد کے مقام کے بارے میں ایک سوالیہ نشان بن کر اُبھرتی ہیں۔

فرد ساری زندگی اپنے بچوں پر محبتیں نچھاور کرتا ہے اور ان محبتوں کو نچھاور کرتے کرتے جب ایک دن وہ بڑھاپے کی دہلیز پر قدم رکھتا ہے تو اُس وقت خود اُس کے اپنے وجود کے اندر چاہت اور محبت کی شدید طلب پیدا ہوجاتی ہے۔ وہ اپنے ان بچوں سے جن پر وہ ساری زندگی محبت لٹاتا رہا، محبتوں کا طالب ہوتا ہے اور یہ محبتیں بچپن اور جوانی کی محبتوں سے اپنی کیفیت میں قدرے مختلف بھی ہوتی ہیں، لیکن صنعتی سماج میں جکڑا اور تیز رفتار زندگی کے لمحہ بہ لمحہ بدلتے تقاضوں پر پورا اُترنے والا جدید شہر کا نوجوان، بوڑھوں کے اس تقاضے کو پورا کرنے کی اہلیت کھو چکا ہوتا ہے بلکہ وہ اکثر اوقات بوڑھوں کو اپنی ترقی کی راہ میں رکاوٹ سمجھ کر نفرت کرنے لگتا ہے۔ یہ صورتِ حال بوڑھوں کے لیے انتہائی اذیت ناک ہوتی ہے۔ وہ ایسی صورت میں نئے سرے سے محبتوں کو پروان چڑھاتے ہیں۔ وہ بچوں کے بچوں سے محبت کرنا شروع کرتے ہیں۔ وہ زندگی کے انجام پر کھڑے ہوکر زندگی کی نئی ابتدا پر اپنی آخری محبتیں بھی نچھاور کرنا چاہتے ہیں لیکن یہاں بھی انھیں مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے کیونکہ مفاد

پرست جدید سماج کا گھناؤنا پن اُن کے چہروں کو مسخ کرکے اس قدر خوف ناک بنا چکا ہوتا ہے کہ معصوم بچے بھی اُن سے ڈر جاتے ہیں۔ وہ عمر کے اس دَور میں دنیا سے جس قدر زیادہ لگاؤ محسوس کرتے ہیں دنیا اُن سے اتنا بیزار ہونے لگتی ہے۔ وہ جس قدر زیادہ محبت چاہتے ہیں انھیں اس قدر اجنبیت اور نفرت ملتی ہے۔ اس کا موثر اظہار بودلیئر نے اپنی نظم ''بوڑھی عورت کی مایوسی'' میں کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> جھریوں سے ماری ہوئی بڑھیا خوشی کے مارے پھول گئی، جب اُس نے خوب صورت بچے کو دیکھا جس سے ہر کوئی ہنسی مذاق کررہا تھا۔ یہ حسین و نازک نقش، بڑھیا ہی کی طرح، بغیر دانت اور بغیر بالوں کے۔ وہ آگے بڑھی اور تبسم کے ساتھ بچے سے کھیلنے لگی۔ بچہ سہم گیا اور اس بے چاری عورت کے پیار کے جواب میں تیزی سے ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ اُس نے چیخ و پکار سے سارے گھر کو سر پر اُٹھا لیا۔ بیچاری بوڑھی عورت ایک ابدی تنہائی میں پیچھے ہٹ گئی اور ایک کونے میں بیٹھ کر رونے لگی۔ وہ اپنے آپ کو یہ کہہ رہی تھی ''آہ ہم بدقسمت بوڑھی عورتیں! ہمارے لیے وہ عمر گذر گئی کہ ہم کسی کے دل کو لبھا سکیں۔ یہ معصوم بچے بھی، جن کو ہم خوش کرنا چاہتے ہیں، ہمیں دیکھتے ہی سہم جاتے ہیں۔''[۳]

اس نظم میں مغرب کے شہری سماج میں سہ نسلی خاندان کے ٹوٹنے کا المیہ بھی موجود ہے، جس میں دادا دادی، ماں باپ اور پوتا پوتی ایک ساتھ رہتے ہیں۔ بودلیئر اس سماج میں تیسری نسل کی پہلی نسل سے اجنبیت کو نمایاں کرتا ہے۔

اس سے آگے چلیں تو ہمیں ایک ''بوڑھا مداری'' ملتا ہے جو بڑھاپے، افلاس اور کرب و ماندگی کی ایسی ملی جلی تصویر ہے جس سے جدید تمدن کا کھوکھلا پن اور تضاد اپنی تمام تر شدت کے ساتھ نمایاں ہوکر سامنے آجاتا ہے۔ جہاں ایک طرف نوجوان ہیں، خوشیاں ہیں، دولت ہے اور دوسری طرف بڑھاپا ہے، آزار ہے اور افلاس ہے۔ اپنی اس نظم ''بوڑھا مداری'' میں بودلیئر نے پہلے ایک میلے کا منظر پیش کیا ہے، جس سے جدید شہری زندگی کے طور اطوار پر روشنی پڑتی ہے:

> درحقیقت یہاں ایک زبردست مقابلہ ہوتا ہے، یہاں نعرہ بازی ہوتی ہے، بگل بجتے ہیں، تانبے کے کھڑکھڑانے کا ملاجُلا شور ہوتا ہے اور پٹاخوں کے دھماکے ہوتے ہیں۔ ہوا، بارش اور سورج کی وجہ سے سخت اور گندمی چہرے لال دموں اور نقالیوں کے

ساتھ ہزار روپ بدلتے ہیں۔ وہ بڑی مشاقی سے ایسی فقرہ بازی کرتے ہیں جن کے اثر کے بارے میں وہ بڑے متیقن ہوتے ہیں ...... رقاصائیں پریوں یا شہزادیوں کی طرح خوبصورت ناچ ناچتی ہیں ...... یہ سب کچھ روشنی، گرد، چیخوں، خوشیوں، ہنگاموں کے سوا کچھ نہ تھا۔ کچھ خرچ رہے تھے، کچھ کما رہے تھے اور دونوں یکساں خوش تھے۔[۴]

اور پھر اس کے بعد بودلیئر اُس غریب بوڑھے مداری کا نقشہ کھینچتا ہے اور ساتھ ہی معاشرتی معاشی تضاد کو بھی اُبھارتا ہے۔

خوانچوں کی قطار کے سب سے آخر میں، میں نے ایک شرمیلے، غریب مداری کو دیکھا جو اپنے آپ کو اس شان وشوکت سے جلا وطن کیے ہوئے، خمیدہ کمر، ضعیف، درماندہ، ایک انسانی کھنڈر کی طرح اپنی دکان کے کھمبے کے ساتھ ٹیک لگائے کھڑا تھا۔ یہ دکان ایک پریشان حال وحشی کی جھونپڑی سے بھی زیادہ بوسیدہ تھی اور اُس کی موم بتی کے پگھلتے ہوئے اور دھواں دیتے ہوئے کنارے اُس کی مفلسی کو اور نکھار رہے تھے۔
ہر جگہ خوشی، نفع کے کاروبار اور عیاشی، ہر جگہ کل کی روٹی پر یقین، ہر جگہ طاقت کا وحشیانہ شور، لیکن یہاں سراسر غربت، پامال غربت اور اس پر ستم ظریفی یہ کہ مضحکہ خیز چیتھڑے...... اس غریب کا چہرہ مسکراہٹ سے محروم تھا۔ وہ رو نہیں رہا تھا، وہ ناچ نہیں رہا تھا، وہ ہاتھ نہیں چلا رہا تھا، وہ چلّا نہیں رہا تھا، وہ کوئی خوش کن یا پُر درد گانا نہیں گا رہا تھا، وہ کچھ مانگ نہیں رہا تھا، وہ خاموش تھا، اُس پر جمود طاری تھا، وہ سب کچھ چھوڑ بیٹھا تھا، سب کچھ ترک کر بیٹھا تھا، اس کی تقدیر بن چکی تھی۔[۵]

اور آخر میں بودلیئر اس نظم کا انجام یوں کرتا ہے:

میں اُس بوڑھے ادیب کا نقشہ دیکھ کر آیا ہوں جو کہ اپنی اُس نسل کے کام آچکا ہو جس کا وہ ایک ممتاز اور دل خوش کن مداری تھا۔ بوڑھا شاعر، بغیر دوستوں کے، بغیر گھر بار کے، بغیر اولاد کے، غربت اور عوام کے ناشکرے پن کی وجہ سے ذلیل وخوار، اور جس کی دکان میں احسان فراموش دنیا اب داخل ہونے کے لیے بھی تیار نہیں۔[۶]

یوں بودلیئر ہمیں دکھاتا ہے کہ مفاد پرست، خودغرض اور احسان فراموش دنیا کیسے بوڑھوں کو نظرانداز کر دیتی ہے۔ وہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس جدید دنیا میں فرد اپنی ہی نسل کے کام آسکتا ہے اور جو

اپنی نسل کے کام آ چکا ہو وہ اس دنیا کی نئی نسل کے لیے کوئی معنی، کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔

نظم ''بیوائیں'' میں ہمیں ایک بوڑھی اور غریب بیوہ خاتون نظر آتی ہے۔ بودلیئر نے اُس کی تنہائی اور غربت کو موضوع بنایا ہے اور یہاں بھی ہمیں وہ یہی دکھاتا ہے کہ جدید شہر کے پاس اُس بیوہ کی تنہائی کا کوئی مداوا نہیں اور وہ زندگی کی پُر رونق شاہراہ سے الگ تھلگ زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔ اُسے اپنے بڑھاپے اور غربت کی وجہ سے اُس شہر کی خوشیوں میں شریک ہونے کی اجازت نہیں۔ بودلیئر لکھتا ہے:

> وہ (بیوہ) ایک کھردری سی، سیدھی سادھی، مگر پھٹی ہوئی شال اوڑھے اپنے جسم سے ایک متکبرانہ رواقیت کا اظہار کرتی جا رہی تھی ...... مجھے معلوم نہیں اُس نے کس گھٹیا سی طعام گاہ میں کس طریقے سے کچھ کھایا پیا۔ میں ...... اُس کی حرکتوں کا غور سے مشاہدہ کرتا رہا، جب کہ وہ اپنی عقابی آنکھوں سے، جو کہ آنسوؤں سے جھلسی ہوئی تھیں، اخبار میں کچھ ذاتی دلچسپی کی خبریں ڈھونڈ رہی تھی۔
>
> بالآخر دوپہر کو، خزاں کے ایک دلکش آسمان کے نیچے — اُس آسمان کے نیچے جہاں سے حسرتوں اور یادوں کا ہجوم نازل ہوتا ہے — وہ ایک باغ کے کونے میں ہٹ کر بیٹھ گئی تا کہ بھیڑ سے دُور وہ ایک محفلِ نغمہ و سرود کو سن سکے ...... اس مہیب دن میں یہی اُس بے چاری بڑھیا کے لیے اوباشی کا سامان تھا، اس دن میں جو اُس نے بغیر کسی دوست، بغیر کسی بات، بغیر کسی مسرت، بغیر کسی ہم راز کے گذارا۔ یہی تسکین قلب کا ذریعہ تھا، یہ دن جس کا سال میں کئی مرتبہ اُسے استقبال کرنا پڑتا ہے — غالباً ۳۶۵ مرتبہ![۷]

ایک بوڑھی عورت کی منظرکشی بودلیئر بند کھڑکی کے اندر جھانک کر کرتا ہے، جو دنیا سے الگ تھلگ بڑھاپے کے دکھ درد سہ رہی ہے۔ وہ اپنی نظم ''کھڑکیاں'' میں لکھتا ہے:

> اس تاریک یا روشن سوراخ کے پیچھے زندگی سانس لیتی ہے، خواب دیکھتی ہے، دکھ سہتی ہے، چھتوں کی لہروں کے اوپر میں ایک پختہ کار عورت کو دیکھ رہا ہوں جو کبھی بھی باہر نہیں نکلتی۔ جھریوں سے ماری ہوئی غریب بڑھیا کسی چیز کی طرف جھکی ہوئی ہے۔ اُس کے چہرے، کپڑوں، اداؤں، بلکہ اُن کے بغیر میں نے اُس عورت کی زندگی کی کہانی

ترتیب دے لی ہے۔[۸]

بودلیئر اپنی ان نظموں میں جہاں بھی بڑھاپے کی تصویر کھینچتا ہے، درماندگی اور افلاس اُس کے بنیادی رنگ قرار پاتے ہیں۔ بوڑھے افراد چونکہ جدید صنعتی نظام کے مفید کل پرزے نہیں بن سکتے لہٰذا اس صنعتی نظام میں معاشی تنگ دستی اُن کا مقدر بن جاتی ہے۔

لیکن اس نظام کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ جو لوگ یا افراد اس نظام کی پیدا کردہ مادی اور معاشی دوڑ کے تقاضوں کو نبھانے کے اہل نہیں ہوتے، یہ نظام انھیں غربت اور بڑھاپے کی دہلیز پر وقت سے پہلے پھینک جاتا ہے یعنی جو لوگ اس نظام کے ساتھ چلنے کے قابل نہیں ہوتے وہ وقت سے پہلے بوڑھے ہوجاتے ہیں۔ اس لیے بودلیئر کی کچھ نظموں میں ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو اگرچہ طبعی طور پر تو بڑھاپے کے عہد میں داخل نہیں ہوئے لیکن اس ظالم اور خودغرض صنعتی معاشرے نے انھیں غربت کے ایسے جال میں پھانسا ہے کہ وہ قبل از وقت بوڑھے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ لوگ ایک طرف اپنی غربت کی تاب نہیں لا سکتے اور دوسری طرف لوگوں کی امارت ان کی آنکھوں کو خیرہ کرتی ہے۔

جدید سماج کے اس تضاد کا شکار ہونے کی وجہ سے اُن کے وجود کی ساری توانائیاں زوال پذیر ہو جاتی ہیں اور اُن کی جوانیاں اس سماج کے ظالمانہ نظام کی بھینٹ چڑھ جاتی ہیں۔ ایسے کرداروں کی ایک موثر مثال ہمیں بودلیئر کی نظم ''غریبوں کی آنکھیں'' میں ملتی ہے۔ جہاں نظم کا ہیرو ایک ریستوران میں اپنی محبوبہ کے ساتھ بیٹھا ہے اور سامنے سڑک پر اُسے چالیس سالہ وہ شخص نظر آتا ہے جو ناسازگاریِ حالات کے سبب بڑھاپے کی سرحدوں کو چھونے لگا ہے۔ بودلیئر لکھتا ہے:

> ہمارے سامنے سڑک پر ایک چالیس سالہ شریف آدمی کھڑا تھا۔ پژمردہ چہرہ، سفیدی مائل داڑھی، ایک بچہ ایک اُنگلی سے لگائے اور دوسرے بازو پر ایک اور بچہ اُٹھائے...... وہ ایک بوڑھی خادمہ کے فرائض سرانجام دے رہا تھا...... یہ صورتیں سب کی سب چیتھڑوں میں ملبوس، ازحد سنجیدہ تھیں۔[۹]

ایسا ہی ایک کردار نظم ''کھوٹا سکہ'' میں بھی سامنے آتا ہے۔ اُس کے بارے میں اگرچہ شاعر نے یہ وضاحت بالکل نہیں کی کہ وہ عمر کے کس حصے میں ہے مگر اُس کی ظاہریت میں بڑھاپے کے

عناصر موجود ہیں جو اسی جدید سماج کے عطا کردہ ہیں۔

> ہمیں ایک مفلس ملا جس نے کانپتے ہوئے اپنی ٹوپی بڑھائی۔ میں نے اُس کی التجا سے بھری ہوئی آنکھوں کی خاموش فصاحت سے زیادہ کوئی پریشان کُن چیز نہیں دیکھی، جن میں بیک وقت ایک حساس شخص کے لیے جو انھیں پڑھ سکے، بڑی ہی عاجزی اور بڑی ہی ملامت پنہاں تھی۔ اُس کی آنکھوں میں بڑا ہی گہرا اور پیچیدہ احساس تھا، جیسے ایک کُتے کی آنسوؤں سے بھری ہوئی آنکھوں میں، جسے کوئی پیٹ رہا ہو۔[10]

جب ہم پیرس کا کرب کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو دو باتوں کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ بودلیئر جدید شہری زندگی کو سخت ترین تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ اُس کے لیے ان جدید شہروں کی وہ زندگی جو امیری اور غریبی کے درمیان تفاوت کو بڑھانے کا باعث ہے، قطعاً قابلِ قبول نہیں اور غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ بودلیئر صاف صاف کہہ رہا ہے کہ صنعتی شہروں کی مادی دوڑ ہی افراد کو بوڑھا کر دینے کی موجب ہے۔ جو لوگ اس دوڑ میں پیچھے رہ جاتے ہیں وہ بوڑھے ہو جاتے ہیں۔ جدید شہروں میں مادی ترقی کا حصول، معاشی کشاکش، خاندانی رشتوں میں ٹوٹ پھوٹ اور فرد کا فرد سے اجنبیت اور غرض کا رشتہ اور اس کے نتیجے میں تنہائی، یہ وہ عوامل ہیں جو افراد کی جوانیوں کو وقت سے پہلے پژ مردہ کر دیتے ہیں اور یوں، یہ شہر جس بڑھاپے کو جنم دیتے ہیں اُسے اپنے سے اور پرے دھکیل کر مزید سے مزید تر تنہائیوں اور افلاس کا شکار کر دیتے ہیں، جس کی وجہ سے بڑھاپا انتہائی کس مپرسی اور بے چارگی کے عالم میں بسر ہوتا ہے۔

حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، گورنمنٹ زمیندار پوسٹ گریجویٹ کالج، گجرات۔

۱۔ وِل ڈیورانٹ (Will Durant)، نشاطِ فلسفہ، مترجم محمد اجمل (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۱۰ء)، ص۴۸۴۔
۲۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے (کراچی: آج، ۱۹۹۹ء)، ص۱۳۴۔
۳۔ چارلس بودلیئر (Charles Baudelaire)، پیرس کا کرب، مترجم ڈاکٹر لئیق بابری (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۸۲ء)، ص۴۰۔
۴۔ ایضاً، ص۷۱–۷۲۔
۵۔ ایضاً، ص۷۲–۷۳۔

۶۔ ایضاً،ص۴۷۔

۷۔ ایضاً،ص۶۲۔ ۶۳۔

۸۔ ایضاً،ص۱۳۶۔

۹۔ ایضاً،ص۱۰۳۔۱۰۴۔

۱۰۔ ایضاً،ص۱۱۲۔

مآخذ

بودلیئر، چارلس (Charles Baudelaire)۔ پیرس کا کرب۔مترجم ڈاکٹر لئیق بابری ۔لاہور: مجلس ترقیِ ادب،۱۹۸۲ء۔

ڈیورانٹ، وِل (Will Durant)۔ نشاطِ فلسفہ۔مترجم محمد اجمل ۔لاہور: فکشن ہاؤس،۲۰۱۰ء۔

میراجی۔ مشرق و مغرب کے نغمے ۔کراچی: آج، ۱۹۹۹ء۔

خالد امین *

آرمینیس ویمبری: انیسویں صدی کا ایک اہم مستشرق

استعماری قوتوں کو ان کے نوآبادیات میں فروغ دینے کے لیےعلمی بنیادیں استوار کرنے میں مستشرقین کے کردار کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے یورپ کے اہم مستشرقین میں اسلامی ممالک خصوصاً وسط ایشیا کی تاریخی وتہذیبی صورت حال کو جاننے اور سمجھنے کے لیے آرمینیس ویمبری (Arminius Vambery) (۱۸۳۲ء–۱۹۱۳ء) کا مطالعہ ناگزیر ہے، کیونکہ ویمبری نے وسط ایشیا میں روسی اقتدار کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور وہ ان کے جبر وتشدد کے عینی شاہد بھی رہے ہیں۔ انھوں نے روس کے اقدامات کی نہ صرف مذمت کی بلکہ برطانوی نوآبادیات کو روس سے بہتر جانا۔ انھوں نے اپنی تصنیف تاریخ بخارا میں اس بات کا ذکر واضح لفظوں میں کیا ہے۔ وہ یورپ میں دریائے ڈینیوب (Danube) کے جزیرے شت کے ایک گاؤں میں ۲۹ مارچ ۱۸۳۲ء میں پیدا ہوئے۔[1] ابتدا ہی سے ویمبری کو زبانیں سیکھنے کا شوق تھا۔ ہنگیرین (Hungarian)، لاطینی، فرانسیسی اور جرمن میں مہارت حاصل کی۔ اس کے علاوہ روسی زبان بھی سیکھی۔ بیس سال کی عمر میں ترکی زبانوں میں خاصی دست گاہ حاصل کر لی۔ ترکی میں حسین دایم پاشا کے بچوں کے اتالیق مقرر ہوئے اور پھر اپنے محسن دوست ملا احمد آفندی کی مدد سے ترکی میں سرکاری ملازمت اختیار کی[2] اور ترقی کرتے

کرتے فواد پاشا کے سیکریٹری کی ملازمت میں داخل ہو گئے۔ یہ یاد رہے کہ فواد پاشا ۱۸۵۳ء میں ترکی کے وزیر خارجہ تھے۔

ترکی میں ویمبری نے دیگر تالیفات کے علاوہ جرمن و ترکی زبان کا لغت تیار کیا اور یہاں رہتے ہوئے انھوں نے مشرقی زبانیں بھی سیکھیں، پھر ترکی ہی سے انھوں نے مشرقِ وسطیٰ کا سفر کیا اور وہاں کے چشم دید واقعات، سیاسی و معاشرتی زندگی کا نقشہ اپنے سفر نامے میں پیش کیا۔ ایک بھرپور زندگی گذارنے کے بعد جب وطن لوٹے تو وہاں ان کا خیر مقدم کیا گیا اور پھر انھوں نے ہنگری میں بداپیسٹ یونی ورسٹی (Budapest University) کے مشرقی السنہ شعبے میں معلّمی کے فرائض انجام دیے۔[۳]

یورپ کے مختلف رسائل و جرائد میں مشرقی مسائل پر ویمبری کے مضامین اب بھی اہم حوالوں کے طور پر دیکھے جاتے ہیں۔ زیرِ نظر مقالے میں ویمبری کے ان کاموں کا جائزہ لیا جائے گا جو برعظیم اور وسط ایشیا کے سیاسی، تہذیبی اور معاشرتی حوالوں سے نہایت اہم ہیں۔ ان کا زیادہ تر کام مسلمانوں کے تہذیبی، تمدنی، لسانی، معاشرتی اور تاریخی جائزوں پر مشتمل ہے۔ انھوں نے انیسویں صدی میں مسلمانوں کی تاریخی اور سیاسی زندگی کا بھرپور جائزہ لینے کی کوشش کی ہے اور اس میں خاصی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ ایک مستشرق ہونے کے ناتے ان کے خیالات بعض مقامات پر متعصّبانہ ہیں مگر انھیں اس تعصب کی بنیاد پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے ضروری ہے کہ یہاں پر ویمبری کی چند کتابوں کے نام پیش کر دیے جائیں تاکہ ان کے تہذیبی اور ثقافتی مطالعات کی وسعت کا اندازہ لگایا جا سکے:

۱۔ *History of Bukhara*، (۱۸۷۳ء)۔

۲۔ *Arminius Vambery, His life and Adventures*، (۱۹۰۴ء)۔

۳۔ *The Story of Hungary*، (لندن ۱۸۸۷ء)۔

۴۔ *The Coming Struggle for India*، (لندن ۱۸۸۵ء)۔

۵۔ *The Travels and Adventures of the Turkish Admiral Sidi Ali*

Reis in India, Afghanistan, Central Asia, and Persia, during the years 1553–1556; Translated from the Turkish, with Notes، (۱۸۹۹ء)۔

۶۔ *Western Culture in Eastern Lands*، (۱۹۰۶ء)۔

ویمبری کی لکھی گئی ان کتابوں میں کچھ کتابوں کا اردو میں بھی ترجمہ کیا گیا جن میں ایک کتاب مغربی تمدن مشرقی ممالک میں (*Western Culture in Eastern Lands*) کے ایک حصے کا ترجمہ ظفر عمر نیلی چھتری والے (وفات ۴دسمبر ۱۹۴۹ء) نے کیا ہے۔ اس کتاب کے ترجمہ کیے جانے کا اہم مقصد یہ تھا کہ اس میں ویمبری نے ترکی، ایران، برعظیم کے سیاسی حالات کو مدنظر رکھ کر جو پیشین گوئیاں کی تھیں، انھیں پیش کیا جائے۔ ان میں بعض پیشین گوئیاں وقت گذرنے کے بعد درست معلوم ہوتی ہیں۔ ویمبری نے کتاب کے اس حصے میں یورپی نوآبادیات اور مسلم ممالک پر یورپی یلغار کو موضوع بناتے ہوئے اپنے خیالات میں اس خدشے کا اظہار کیا ہے کہ یورپ یا مغربی ممالک اگر ان کارروائیوں سے اس بات کے خواہاں ہیں کہ اس سے مسلمان اور اسلام کمزور ہو جائے گا تو وہ ان کی خام خیالی ہے کیونکہ آگے آنے والے حالات، ان میں سیاسی بیداری کو جلا بخشیں گے اور مسلم ممالک میں جاری احیا کی تحریکوں سے مسلمان دوبارہ نئی زندگی سے روشناس ہو جائیں گے۔

ویمبری نے اس بات کی دلیل یہ فراہم کی ہے کہ مشرقی ممالک میں علم کی ترویج ہمیشہ طبقۂ اعلیٰ میں ہوا کرتی تھی، ادنیٰ طبقہ یا کم حیثیت بعد میں علم حاصل کرتے تھے۔ جب کہ مغربی تہذیب و تمدن کے آنے سے مسلمان ممالک میں اعلیٰ و ادنیٰ طبقے دونوں حصولِ علم کے لیے کوشاں دکھائی دیتے ہیں۔ اس لیے اسلامی معاشرہ اس رویے کے عام ہونے کی وجہ سے ترقی کر جائے گا۔ انھوں نے اس کی مثال ترکی میں جدید خیالات کی ترویج کرنے والوں سے دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ترکوں نے گذشتہ چند سالوں میں تعلیمی میدان میں نہایت حیرت انگیز اقدامات کیے ہیں۔ پچاس سال قبل دینی مدارس کو جن میں جدید علوم کی تعلیم ہوتی تھی پرانے قسم کے مکاتب قرآنی سے سخت مقابلہ کرنا پڑتا تھا۔ کیونکہ موخرالذکر مدارس میں مذہبی تعلیم کے علاوہ کسی اور چیز کی تعلیم نہیں دی جاتی تھی۔ ۱۸۹۶ء کے اعداد وشمار سے من جملہ ایک کروڑ اسّی لاکھ مسلمان، ترکی کے تقریباً دو لاکھ پچاس ہزار طلبہ، مدارس اعلیٰ و

درمیانی میں جہاں جدید علوم کی تعلیم ہوتی ہے، پائے جاتے ہیں۔[۴]

انھوں نے مزید لکھا کہ اب ترکوں کی ایک کثیر تعداد یورپی زبانوں میں لکھنے پڑھنے کے قابل ہے۔ وہ نیچرل سائنس، تاریخ و جغرافیہ میں اب مہارت رکھتے ہیں اور عورتیں بھی اب جدید علوم کے حصول کے لیے کوشاں نظر آتی ہیں۔ ان کے علم حاصل کرنے کی وجہ سے اب ترکی میں جدید اصلاحات کو ترویج دینے میں آسانی رہے گی۔[۵]

ویمبری کا نقطۂ نظر کئی حوالوں سے دلچسپ ہے۔ صرف ویمبری ہی نہیں بلکہ کئی اور اہم مستشرقین نے اسلامی ممالک پر یہ الزام عائد کیا ہے کہ مسلمان چونکہ جدید علوم سے بہرہ مند نہیں ہیں اس لیے ترقی سے کوسوں دور ہیں۔ ویمبری نے اس سے بھی بڑھ کر ایک الزام یہ عائد کیا کہ مسلمانوں میں صرف طبقۂ اعلیٰ علم حاصل کرتا تھا اور ادنیٰ طبقہ اس سے محروم تھا۔ یہ تمام الزامات نہایت مبالغہ آمیز ہیں۔ علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء–۱۹۱۴ء) نے یورپ کے مستشرقین کے انھی سوالات کے جوابات اپنے دو اہم مقالوں ''ترجمہ'' اور ''مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم'' میں دیے ہیں۔ شبلی نے اپنے مضمون ''ترجمہ'' میں صرف ان علما کے حالات نقل کیے ہیں جو دیگر زبانوں سے کتابیں عربی زبان میں ترجمہ کرتے تھے۔ یہ کتابیں تاریخ، فلسفہ، طب، جغرافیہ کے موضوعات پر مبنی تھیں بلکہ شبلی نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ان تمام علوم میں اہل یورپ کے پیشوا تقریباً مسلمان رہے ہیں۔[۶] شبلی نے ''مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم'' میں ترکی کے مدرسوں کی مزید کیفیات کی صراحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> محمد ثانی تمام بادشاہوں سے بڑھ کر نکلا اس کے زمانے میں تعلیم کا بڑا عام چرچا تھا اور لوگ بڑے بڑے عہدے پانے لگے۔ قسطنطنیہ کا فاتح بخوبی جانتا تھا کہ سلطنت کے قیام اور وسعت کے لیے علاوہ جواں مردی اور قواعد دانی کے کچھ اور بھی ضروری ہے چونکہ وہ خود پڑھا لکھا تھا اس لیے اس نے اپنی رعایا کی تعلیم میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا۔ محمد ثانی نے علاوہ ابتدائی مدرسوں کے جو مکتب کے نام سے مشہور ہیں اور ہر گاؤں میں بکثرت پائے جاتے ہیں، بڑے بڑے مدرسوں کی بنیاد ڈالی ...... یہ تعلیم بے شبہہ اسی تعلیم کے مطابق ہے جو پندرھویں صدی میں پیرس اور کیمبرج میں دی جاتی تھی۔[۷]

اسی مضمون میں شبلی نے مسلمانوں کے قدیم طرزِ تعلیم کی بھی کئی مثالیں پیش کی ہیں جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مسلمانوں میں حصولِ علم کے لیے اعلیٰ و ادنیٰ کی تخصیص نہیں تھی۔ انھوں نے ڈاکٹر اسپرنگر کی رائے نقل کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ڈاکٹر اسپرنگر صاحب تخمینہ کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے اسماء الرجال میں پانچ لاکھ مشہور عالموں کا حال مل سکتا ہے اب اگر قیاس لگایا جائے کہ تعلیم یافتہ گروہ میں نسبت سے ایک صاحب کمال پیدا ہوتا ہے تو ایک عام تعلیم کا معقول اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔[۸]

ویمبری وسط ایشیا اور ترکی کے سیاسی حالات سے اہلِ یورپ کی بدگمانی کو دور کرنا چاہتے ہیں مگر خود اپنی تصنیفات میں کئی مواقع پر مختلف قسم کے تعصّبات اور بدگمانیوں کا شکار نظر آتے ہیں۔ وہ اہلِ یورپ کی معلومات کو درست کرنے کا جو انداز اپنا رہے ہیں وہ دیانت دارانہ نہیں ہے ان کا خیال ہے کہ اب مسلمان چونکہ مغربی علوم حاصل کر رہے ہیں اس لیے انھیں تاریک دور کا کہنا درست نہیں ہے۔ اہلِ یورپ کے بیشتر مستشرقین کے الزامات مسلم ممالک سے عدم واقفیت کی بنا پر ہیں۔ اسی لیے ان کا کہنا ہے:

> حال میں ایک اخبار موسومہ ترک جاری ہوا ہے، جس میں قومی بیداری کی ضرورت بانیان سلطنت عثمانیہ کی عظمت اور پیغمبر تک کی قوم پر اپنی فضیلت نہایت شد ومد سے ظاہر کی جاتی ہے۔ اس کے جواب میں عربی اخبار المنار جو قاہرہ سے شائع ہوتا ہے عربوں کی حمایت کرتا ہے اور دونوں میں مباحثے کی گرم بازاری رہتی ہے۔ پہلے اس قسم کا مباحثہ کفر کی حد تک پہنچتا تھا لیکن آج وہ مادی ترقی کو ہیجان میں لانے والا سمجھا جاتا ہے۔ یہی عمل اہلِ اسلام کی ترقی کا باعث ہے۔[۹]

اس تبصرے کے بعد ویمبری کا استدلال یہ ہے کہ اہلِ یورپ چونکہ مسلمانوں میں موجود اس رجحان سے ناواقف ہیں اس لیے اسلام کو مسلمانوں کی ترقی میں مانع قرار دے رہے ہیں۔[۱۰] انھوں نے مسلمانوں کی فنِ تعمیر اور دیگر اہم ترقی کی مثالوں کو پیش کر کے یورپ کو یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ اسلامی معاشرہ اور اسلام جمود کا شکار نہیں ہے بلکہ مغربی تمدن اور مادی ترقی کی خواہشات نے

اسے ارتقا اور آگے بڑھنے کے لیے کوشاں کر دیا ہے۔

اس تجزیے کو مدنظر رکھتے ہوئے موجودہ عہد میں اسلامی ممالک میں موجود سیاسی صورتحال کا اگر جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ جس مادی ترقی کے حصول کے لیے اہل اسلام دوسو سال سے تگ و دو کر رہے ہیں کیا اس کے نتائج اہل یورپ کے منشا کے مطابق ہیں۔ بنظرِ عمیق آج بھی مسلمان معاشرے کی صورتحال اہل یورپ کے حسب منشا قرار نہیں دی جاسکتی۔ بہ ظاہر جدید علوم کی ترقی و ترویج مسلمانوں کے یہاں پہلے کی نسبت کہیں بہتر انداز میں ہے مگر ان علوم کو حاصل کرنے والے مسلمانوں کی ایک کثیر تعداد مغربی تمدن سے بھی نالاں دکھائی دیتی ہے اور اس کا ادراک مغربی قوتیں بخوبی رکھتی ہیں۔

ویمبری نے اپنی اس تصنیف میں ترک حکمران سلطان عبدالحمید (۱۸۴۲ء – ۱۹۱۸ء) کے ان اقدامات کی تعریف کی ہے جو انھوں نے جدید تعلیم کے حوالے سے کیے تھے مگر ساتھ ہی ان اقدامات کی مذمت بھی موجود ہے جو عالم اسلام کو ایک متحدہ سیاسی محاذ پر تشکیل دینے کے حوالے سے تھی۔ انھوں نے اس میں ان ممالک اسلامیہ کی ترقی کے امکانات پر کافی بحث کی جو مغربی نظام کو اپنے یہاں رائج کرنے کے لیے کوشاں ہیں۔ ایسی مثالیں ان کی کتاب میں کثرت سے موجود ہیں جہاں دانشور طبقہ مغربی علوم سے بہرہ مند ہے یا اس کی اشاعت کے لیے جدوجہد کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

ویمبری کی مسلمانوں کے ساتھ ہمدردی صرف اس بنیاد پر ہے کہ وہ جدید علوم حاصل کرنے کے لیے آمادہ ہیں۔ اگر وہ اپنی بنیاد پر قائم رہنا چاہتے تو موصوف اپنے نقطۂ نظر کو ایک خاص جذبے کے تحت جسے متعصّبانہ بھی کہا جاسکتا ہے فوراً تبدیل کر لیتے ہیں۔ اس کی کئی مثالیں ان کی ان تصانیف میں دیکھی جاسکتی ہیں جہاں لوگ اسلامی اقدار کو اپنانے پر مصر نظر آتے ہیں۔ ویمبری نے نوآبادیات کے توسیعی عمل کو نہ صرف سراہا بلکہ برطانوی طرز حکومت کو روس کے مقابلے میں بہتر گردانا ہے۔ انھوں نے روس اور برطانوی عملداری کا جائزہ لیتے ہوئے یہ کہا ہے کہ ایشیا میں روس کے مقابلے میں برطانوی حکمت عملی مغربی تہذیب و تمدن کے پھیلاؤ میں زیادہ معاون رہی ہے، کیونکہ سیاسی امور میں برطانوی قوم کا مزاج ایشیائی قوموں سے زیادہ قریب ہے۔[11]

انیسویں صدی میں ایشیا، آدھا برطانیہ اور آدھا روس کے قبضے میں تھا اور دونوں قومیں مسلمانوں کی تہذیب کے مقابلے میں اپنے اثرات ان ممالک پر مرتب کر رہی تھیں۔ اگر ان دونوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات بجا ہے کہ روس کے مقابلے میں برطانوی اثر و رسوخ ایشیا میں تہذیبی اور تمدنی حوالے سے زیادہ رہا ہے اور اب بھی موجود ہے۔ ویمبری نے اس کتاب کے ایک حصے میں انھی اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> مغربی یورپ کی ماتحتی میں مسلمان زیادہ فارغ البال رہیں گے کیونکہ وہ وہاں آزادی اور تہذیب و تمدن کا سبق سیکھ رہے ہیں اس کے باوجود اہل یورپ کو اس کا ادراک ہونا چاہیے کہ ان کے اتالیقوں کی خواہشات ان سے مختلف ہیں آخر کار یہ تمام مسلم ممالک سیاسی آزادی حاصل کر لیں گے۔ مصر، ترکی، ہندوستان میں اسلامی معاشرے کے سرکردہ لوگ جدید طریقے کو اپناتے ہوئے نئے سیاسی اندازِ فکر سے آزادی کی جدوجہد کی بنیادیں رکھ رہے ہیں اور قومی آزادی کے خیالات ان میں اس درجے سرایت کر گئے ہیں کہ یورپ کا ان کو بیخ و بن سے مٹا دینا قطعی ناممکن ہے۔[۱۲]

ویمبری کو اس بات کا بھی دکھ ہے کہ ان کے یورپی حکمران شاید اس بات کی توقع رکھتے ہیں کہ ان کی حکومت اسلامی ممالک میں قائم رہے گی لیکن جلد یا بدیر ایسا وقت ضرور آئے گا جب کہ ہماری تمدنی خواہشات کے برعکس نتائج پیدا ہوں گے۔[۱۳] یہی وہ بنیادی نقطہ ہے جس کی وجہ سے اہل مغرب مسلمانوں پر بھروسا نہیں کرتے اور مسلسل حربی، معاشی، تہذیبی و تمدنی سطح پر برسر پیکار نظر آتے ہیں۔

روس اور برطانیہ کے مابین وسط ایشیائی ریاستوں کے معاملے پر جاری رہنے والی کش مکش کا جائزہ لینے کے لیے ویمبری کی اہم کتاب تاریخ بخارا (*History of Bukhara*) کا جائزہ لیا جانا کئی حوالوں سے ضروری ہے۔ تاریخ بخارا ایک ایسی تصنیف ہے جس میں انھوں نے اس خطے کی مبسوط تاریخ لکھی ہے اور کئی گمنام گوشوں کو دریافت بھی کیا ہے مگر اس میں بھی انھوں نے اپنے متعصّبانہ خیالات بھرپور طریقے سے پیش کیے ہیں۔

وسط ایشیا کا یہ مردم خیز خطہ اصل میں ہندوستانی تاریخ سے راست تعلق رکھتا ہے کیونکہ اس سرزمین سے تعلق رکھنے والے حکمرانوں نے یہاں حکومت کی ہے۔ ترکوں کی یہ سرزمین دنیا میں علمی،

ادبی اور جنگی مہمات کے حوالوں سے اپنی ایک تاریخ رکھتی ہے، ان کا اتفاق اور نفاق بھی دنیا میں مشہور رہا ہے۔ جب کبھی اس علاقے میں زبردست حاکم فرماں روائی کرتا رہا یہاں یکجہتی کی صورت نظر آئی، مگر مرکز کے کمزور ہوتے ہی ہر جگہ سرکشی اور بغاوت کے آثار ظاہر ہونے لگتے تھے۔ کوئی خاندان بھی زیادہ دیر تک اپنے آپ کو بر سر اقتدار نہ رکھ سکا۔[۱۴] مشترکہ خطرے کے وقت بھی انھیں اتفاق اور اتحاد کی ضرورت محسوس نہ ہوئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا علاقہ غیر ملکی طاقت خصوصاً روس کے قبضے میں آ گیا اور آزادی کی ایک ہزار سالہ تاریخ اور روایت روس کی جبری حکومت کے آگے تباہ و برباد ہو گئی۔[۱۵]

آرمینیس ویمبری نے یہ کتاب ۱۸۷۳ء میں لکھی اور ۱۹۵۹ء میں نفیس الدین احمد نے اس کا اردو ترجمہ کیا۔ مصنف نے بڑی کاوش اور تحقیقات کے بعد یہ کتاب لکھی ہے وہ خود سال ہا سال اس خطے کی سیاحت کرتے رہے ہیں اور وسط ایشیا کے خوانین کے ساتھ ان کے اچھے مراسم بھی رہے ہیں۔ ترکمان قبائل کے ساتھ کئی دن گذارنے اور ان کی زبان، روایات اور عادات کے عینی شاہد ہونے کی وجہ سے اس کتاب میں مصنف کا تجزیہ نہایت معروضی ہے۔ مصنف نے اس کتاب کی تالیف میں جن کتابوں سے استفادہ کیا ہے ان کی ایک وضاحتی کتابیات بھی مرتب کی ہے جس کو دیکھنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے علمی اور عملی تحقیق کی ہے جو لائق ستائش بھی ہے۔ اس کتاب کی تالیف کے بارے میں وہ خود لکھتے ہیں:

> بخارا کی تاریخ کے دو حصے ہیں۔ پرانی تاریخ یا ماوراء النہر کی تاریخ اور موجودہ ریاست بخارا کی تاریخ۔ پہلا حصہ امیر تیمور کے زوال کے وقت تک ہے یہ ملک اگرچہ کسی تاریخی کتاب کا موضوع نہیں تھا مگر وسط ایشیا کے حالات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسلامی دنیا کے اندرونی حالات سے اور کبھی مغربی اسلامی دنیا سے یہاں کے حالات ملے جلے ہوئے تھے۔[۱۶]

ان تمام خوبیوں کے باوجود اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ مصنف اسلامی اقدار و روایات سے بہت حد تک ناواقف ہیں۔ مذہبی تعصب رکھنے کی وجہ سے ان کی یہ تصنیف معلوماتی ہونے کے باوجود بھی حقائق کا دیانتدارانہ تجزیہ کرنے سے قاصر ہے۔ یہ رجحان ہمیشہ سے مستشرقین کے یہاں رہا ہے کیونکہ جب یہ لوگ اسلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ مختلف ملکوں کے مقامی رسم و رواج کو اہمیت

دیتے ہوئے انھیں عین اسلام سمجھ لیتے ہیں۔ اگر کسی ملک میں عزلت نشینی کا زیادہ رواج ہے تو وہ اسے اسلام خیال کریں گے، اگر کسی دوسرے ملک میں علما اور صوفیہ کا لباس اور ہے تو اسے بھی اسلام کی نئی جہت قرار دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں مشرقی، مغربی اور ایشیائی اسلام وغیرہ کی تخصیصی صورت دکھائی دیتی ہے۔[۱۷] ویمبری بھی اسی نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔

ویمبری نے بخارا کی تاریخ میں ہندوستانی فرماں رواؤں کے اس خطے سے تعلق کو خصوصی انداز میں دیکھا ہے۔ خاص کر اس کتاب کا وہ حصہ جس میں ظہیر الدین بابر (۱۴۸۳ء – ۱۵۳۰ء) اور بخارا کے تاریخی رشتوں کو بیان کیا ہے، ہمارے لیے نہایت اہم ہے۔ اس تاریخی رشتے کا مطالعہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ بابر کی بخارا کی سرزمین سے وابستہ زندگی کے اثرات ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب پر گہرے ہیں۔ بابر کے سمرقند پر حملے کے نتائج ہندوستان پر اپنے اثرات کے حوالے سے کئی اہم تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ ویمبری نے اس کتاب میں ان سیاسی عوامل کا جائزہ نہایت موثر انداز میں پیش کیا ہے۔

ویمبری نے لکھا ہے کہ بخارا کے خوانین صرف جنگی مہمات کو سر کرنے کے لیے اپنی سرگرمیاں جاری نہیں رکھتے تھے بلکہ ان میں علوم وفنون سے بھی دلچسپی تھی۔ ان کا مزید کہنا ہے کہ ایشیا یا دوسری جگہ کا مسلمان تمدن، تہذیب اور معیارِ اخلاق وغیرہ کا جو تصور رکھتا ہے، وہ ان حالات کی پیداوار ہے جو ہرات اور سمرقند کے درباروں میں تھے اور جن فنون کی طرف بہت توجہ دی گئی وہ خطاطی اور مصوری تھے۔ خطاطی کا فن سلطان علی کا شغل تھا۔ مصوری میں بہزاد اور شاہ مظفر نے بہت شہرت حاصل کی۔ اگرچہ تیموری پکے سنی تھے مگر اپنی کتابوں کو رنگین تصاویر اور نقوش سے مزین کرتے تھے اور عمارات پر تصاویر بناتے تھے۔ بابر کے ایک بیان کے مطابق اس نے ابوسعید تیموری کے محل میں مجسمے اور دیواروں پر جنگی تصاویر بنی دیکھیں۔[۱۸]

سمرقند و بخارا کے درباروں میں صرف یہ نقوش نہیں تھے بلکہ شہزادوں اور سپاہیوں اور بزرگوں کی تصاویر بھی ہوتی تھیں۔ شاہ رخ، الغ بیگ، ابوسعید اور مرزا حسین کے زمانے میں بہت عمدہ عمارات تعمیر ہوئیں۔ کہتے ہیں کہ استاد محمد سبز اور استاد قوام الدین دونوں نے رفاہ عام کی ہزار ہا

عمارات بنوائیں۔[۱۹]

ویمبری نے اس مقام پر اپنی کتاب کے حاشیے میں لکھا ہے کہ جنوبی ایشیا میں تیموری خاندان کے بادشاہ شاہ جہاں(۱۵۹۲ء – ۱۶۶۶ء) کے زمانے میں استاد احمد اور استاد حامد نے آگرہ اور دہلی میں عمارات بنوائیں، جن میں تاج محل، لال قلعہ اور جامع مسجد دہلی وغیرہ شامل ہیں۔[۲۰]

یہ تصنیف صرف تاریخی واقعات پر مبنی نہیں ہے بلکہ اس میں تاریخی تجزیہ بھی کئی پہلوؤں کو مدنظر رکھ کر کیا گیا ہے۔مثلاً ازبک اور شیبانی محمد خاں کے درمیان جو معرکہ ہوا اس کی تفصیل اپنی جگہ مگر تاریخی واقعات کے ساتھ ساتھ ان بادشاہوں کی علمی و ادبی مصروفیات کا بھی ذکر موجود ہے۔ بخارا اور سمرقند کے خوانین سلطنت عثمانیہ کے ساتھ کیا روابط رکھنے کے خواہاں تھے اس کا ذکر خصوصی حوالوں سے ملتا ہے۔

اس کتاب کے آخری باب میں انھوں نے بخارا کے امیر، امیر نصراللہ (دور حکومت، ۱۸۲۶ء–۱۸۶۰ء) کے حالات بیان کیے ہیں۔ یہ عہد وسط ایشیا میں روسیوں کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کا تھا۔ روس اور وسط ایشیا کی تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ان دونوں خطوں کے سیاسی اور تجارتی تعلقات کئی صدیوں کو محیط ہیں۔ پرانی تجارتی شاہراہ جو والگا (Valga) کے ساتھ ساتھ ماسکو (Moscow) اور نواگراڈ (Novgorod) تک جاتی تھی اس کی وجہ سے روس کے بڑے تجارتی کاموں کو چلانے والے اصحاب اور بخارا کے خوانین خط کتابت کرتے رہتے تھے۔ یو ں یہ عمل سیاسی معاملات میں بھی اضافے کا باعث بنا۔ ویمبری کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ پہلا سفارت خانہ ایم نیگری نے بخارا میں ۱۸۲۰ء میں قائم کیا۔[۲۱]

اس کتاب میں برطانیہ اور روس کے مابین وسط ایشیا کی ریاستوں کے حوالے سے موجود چپقلش کا بھی محاکمہ کیا گیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ برطانیہ نے کبھی بھی وسط ایشیائی ریاستوں پر چڑھائی کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان کو مہذب بنانے کے لیے سفارتی تعلقات استوار کیے تھے۔ نصراللہ کی موت کے بعد امیر مظفر الدین اور رومناف خاندان وسط ایشیا میں روسی تسلط کے خلاف تھوڑی سی مزاحمت کرنے کے بعد ناکام ہوگیا۔ یہاں کے باشندے اپنی سخت جانی کی وجہ سے کم وسائل کے

ہوتے ہوئے بھی کافی مقابلہ کرنے کی کوشش کرتے رہے مگر ان کا مقابلہ کئی گنا بڑے دشمن سے تھا۔

روسی جرنل پیرافسکی نے جب قوقند کے باشندوں کو ہتھیار ڈالنے کے لیے کہا تو انھوں نے اس کے جواب میں کہا کہ جب تک ہمارے پاس بارود کا ایک ذرہ بھی ہو گا وہ اس وقت تک مقابلہ کریں گے۔[۲۲] بہرحال قوقند پر بھی روس فاتح رہا اور اس نے ۸ اگست ۱۸۵۳ء کو اس علاقے کو فتح کیا۔[۲۳] اسلامی تاریخ کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے اہمیت کی حامل چیز اس کتاب میں یہ ہے کہ روس کے قبضے میں آجانے کے بعد بخارا کے مسلمانوں کے اقدار کو بھی کافی تبدیلی کا سامنا کرنا پڑا، یہ تبدیلی کس نوع کی تھی اس کو سمجھنے کے لیے ویمبری نے جو بات کہی اس کو پڑھنا ضروری ہے۔اس کے بقول:

> جس وقت سمرقند پر روسی جھنڈا لہرا رہا تھااس وقت یہ پرانا اور دور افتادہ ملک نئی دنیا اور نئے خیالات کے راستے پر قدم زن ہوا۔ ایسے شہر اور ملک میں جو مغرب کے باسیوں کو معلوم نہ تھا اب سامنے آگئے وہ مقامات جہاں یورپین سیاح بھیس بدل کر اور جان کا خطرہ مول لے کر ہی جا سکتے تھے اب نہ صرف محفوظ اور آزاد ہیں بلکہ عیسائیوں کے زیر حکومت ہیں۔ تاشقند میں گرجا اور کلب بن گئے ہیں۔ اسی طرح خجند اور سمرقند میں۔ تاشقند میں ایک اخبار بھی ہے اور مؤذن کی اداس آواز میں یونانی گرجے کے گھنٹے لطف پیدا کرتے ہیں۔[۲۴]

ویمبری کے خیال میں وسط ایشیا میں روسی کامیابی اسلام پر ایک کاری ضرب ہے،[۲۵] کیونکہ بخارا اسلام کا اہم روحانی مرکز بن کر ابھرا تھا۔ یہاں کے عزلت گزیں، درویش اور دینیات کے عالموں نے سلطنت عثمانیہ، مصر اور مراکش کی ذہنی تربیت میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔اسلامی دنیا کے مسلمانوں کے دلوں میں اس بات کا بہت رنج ہو گا کہ یہ مقدس سر زمین کفار کی موجودگی سے اپنے اثرات اور اقدار کو اسلامی ممالک میں منتقل کرنے میں ناکام ہو جائے گی، اور اسلام کے اس ستون کے گرنے سے جو گرد اڑے گی وہ سیاہ بادل کی طرح اسلام کے علمی مستقبل پر کئی عرصے تک چھائی رہے گی۔[۲۶]

ویمبری کی اس تاریخ نے صرف اس خطے کی تہذیبی اور سیاسی اقدار کا جائزہ ہی پیش نہیں کیا بلکہ اس کی بدولت کئی اور اہم تاریخی مواد بھی منظر عام پر آئے جو ہندوستان اور وسط ایشیا کے تاریخی

روابط کی گہری بنیادوں کو بیان کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں ترک امیر البحر سیدی علی رئیس (۱۴۹۸ء–۱۵۶۳ء) کا سفرنامہ مـرآۃ الـممـالک بھی ہے، جس کا اردو میں ترجمہ محمد انشاء اللہ خاں (۱۸۷۰ء–۱۹۲۸ء) نے کیا ہے۔

اس سفر نامے کے بارے میں ویمبری کا کہنا ہے کہ سید علی رئیس کے اس سفر نامے سے سولھویں صدی کے ایشیائی مسلمانوں کی شبیہ کا خاکہ بآسانی کھینچا جا سکتا ہے کیونکہ اس نے ہندوستان اور وسط ایشیا کے مسلمانوں کے حالات خود دیکھ کر بیان کیے ہیں اور وہ خود بھی کئی علوم میں مہارت رکھتا تھا اس لیے اس کی تجزیے کی صلاحیت ایک عام آدمی سے کئی گنا زیادہ تھی۔[۲۷]

اس سفر نامے میں ایک باب ''ہندوستان میں میرے تجربات'' کے عنوان سے موجود ہے جو نہایت دلچسپ ہونے کے علاوہ اس وقت کے سیاسی حالات کا اچھا تجزیہ بھی ہے، کیونکہ سیدی علی رئیس ہندوستان میں اس وقت آیا جب ہمایوں (۱۵۰۸ء – ۱۵۵۶ء) نے ہندوستان پر دوبارہ اقتدار قائم کیا تھا۔ اور چونکہ ترکی عالم اسلام میں اس وقت ایک بہت بڑا مرکز تھا اس لیے اس کے کسی بڑے فوجی افسر کی آمد کسی بھی بادشاہ کے لیے کئی حوالوں سے کارآمد تھی، اسی لیے ہمایوں نے اس امیر البحر کا پرتپاک استقبال کیا اور اسے نہایت عزت و احترام سے نوازا گیا۔ ہمایوں کے انتقال کے وقت سیدی علی رئیس اس کے ساتھ ہی تھا۔ اس نے پورے واقعے کی تفصیل یوں بیان کی ہے:

> جب میں ان کے تفرج گاہ سے رخصت ہونے کو تھا تو مؤذن نے اذان دی۔ بادشاہ کی عادت تھی کہ جب یہ آواز ان کے کانوں میں پڑتی تھی تو تعظیماً زانو جھکا لیا کرتے تھے۔ جب یہ سیڑھیاں چڑھ رہے تھے تو اسی وقت مؤذن نے اذان دی۔ حسب عادت انھوں نے زانو کو جھکا لیا مگر پاؤں پھسل گیا اور چند سیڑھیاں نیچے گرے جس سے ان کے سر اور بازو پر چوٹیں آئیں اور اسی میں ان کا انتقال ہو گیا۔[۲۸]

اس سفرنامے سے ہندوستانی بادشاہوں اور عثمانی خلافت کے مابین سفارتی تعلقات کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہمایوں اس امیر البحر سے کافی متاثر تھا۔ اس میں نظم و نثر کا ذوق بھی پایا جاتا تھا اس لیے ہمایوں نے اسے علی شیر ثانی کا خطاب دیا جو ترکی زبان کا مشہور شاعر تھا۔[۲۹] اس سفر نامے میں جابجا ہندوستان میں وزرا کے ساتھ اس کی ملاقات اور سیدی علی رئیس اپنی شاعری ان کے دربار میں

پیش کیے جانے کا تذکرہ کرتا ہے۔

ویمبری کی ایک اور اہم کتاب جس کا اردو ترجمہ منشی محبوب عالم (۱۸۷۵ء–۱۹۵۶ء) نے کیا ہے وہ ان کی سرگذشت ہے۔ اس تصنیف میں ویمبری نے اپنی زندگی کے حالات بیان کرنے کے ساتھ ساتھ خیوا، بخارا، افغانستان، سمرقند، ایران، کردستان کے سفر کے حالات بھی بیان کیے ہیں، جنھیں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ موصوف نے اپنی علمی اور تہذیبی تشنگی کو سیراب کرنے کے لیے تکلیف دہ حالات کا بھی بھرپور طریقے سے سامنا کیا۔ تنگ دستی کے باوجود اپنی جدوجہد جاری رکھی اور راستے میں پیش آنے والے تمام تر واقعات کو نوٹ کرتے رہے۔ اسی لیے یہ سفر نامہ صرف ایک ادبی تحریر نہیں بلکہ نوآبادیاتی دور میں روس اور برطانیہ کے لیے ایک دستاویز کی حیثیت بھی رکھتی تھی۔

ویمبری نے اس خطے میں طویل عرصہ رہ کر اس کے سیاسی، ادارتی، تہذیبی، تجارتی اور دفاعی احوال کا عمیق جائزہ لیا اور پھر اسے اپنی کتاب میں پیش کر کے نوآبادیاتی طاقتوں کے منصوبے کو آگے بڑھانے میں معاونت کی، کیونکہ کئی جگہوں پر وہ مسلمانوں کے بھیس میں سفر کر رہے تھے اور اپنے آپ کو سلطنت عثمانیہ کے خادم کے طور پر پیش کرتے تھے۔

وہ لکھتے ہیں کہ جب میں ہرات پہنچا تو ہرات کے بادشاہ کے دربار میں گیا، چونکہ میں درویشوں کے بھیس میں تھا اس لیے کسی نے روک ٹوک نہیں کی، مگر ہرات کے شہزادے کو شک ہوا کہ میں نے حلیہ تبدیل کیا ہوا ہے، اس شک نے میرے کان کھڑے کر دیے۔ اس لیے میں نے سب سے کہا کہ مسلمان کے ساتھ مذاق کرنا کفر ہے۔ میں استنبول سے آیا ہوں اور پھر میں نے سب کے سامنے سفری کاغذات رکھ دیے تب کہیں جا کر انھیں یقین ہوا۔[۳۰] اس جیسی کئی مثالیں اس کتاب میں موجود ہیں۔ جب انھوں نے اپنا یہ سفر مکمل کیا تو برطانیہ کے کئی سرکاری مندوبین نے ان سے ملاقات کی اور روس کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کے بارے میں ان کے مشاہدات کو نہ صرف سنجیدگی سے سنا گیا بلکہ انھی مستشرقین کی آرا پر مبنی برطانوی پالیسی تشکیل دی گئی، کہ روس سے راست محاذ آرائی سے اجتناب برتا جائے جس کے کئی دور رس نتائج نے برطانوی قوت کو کمزور ہونے نہیں دیا۔ اگر اس موقعے پر برطانیہ روس سے محاذ آرا ہو جاتا تو سلطنت عثمانیہ کئی محاذوں پر خود کو بہتر انداز میں ترتیب دے

لیتی۔[۳۱]

ویمبری نے برطانیہ اور دیگر یورپی ممالک میں ترکی اور وسط ایشیا کی علمی، ادبی اور سیاسی صورتحال پر لیکچر بھی دیے ہیں۔لندن میں ترکوں کے تمدن وترقی پر ایک لیکچر بھی دیا جس کا اردو ترجمہ رسالہ حسن (اگست)، جلد دوم، نمبر ۸ میں شائع ہوا ہے۔رسالے میں ترجمہ نگار کا نام موجود نہیں۔ رسالے میں اس کا عنوان ''لیکچر ترکی کی عام ترقی اور شائستگی'' لکھا گیا ہے۔

اس لیکچر میں جو لندن میں منعقد کیا گیا ایک ایسا مجمع تھا جس میں کثیر تعداد میں انتظامی و عسکری عمائدین، پارلیمانی ارکان اور بہت سے ممالک کے سفرا بھی موجود تھے۔[۳۲] اس لیکچر میں انھوں نے ترکوں کی ترقی کا احوال بیان کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ تمدن وطرز معاشرت پر بھی اجمالی تجزیہ موجود ہے۔ ترکوں کی عام تعلیم کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> سلطنت ترکی کے تعلیمات کا ذکر کرتے ہوئے مجھ کو سب سے پہلے یہ ریمارک کرنا ہے کہ وہاں اب تک قدیم اسلامی طریقۂ خواندگی جاری تھا جو غالب درجہ مذہبی لباس میں ملبوس تھا۔[۳۳]

اس لیکچر میں انھوں نے یورپ کے سیاسی رویے کا تذکرہ کرتے ہوئے اسے ناپسند کیا جو ترکوں کے ساتھ اہل یورپ نے روا رکھا تھا۔ اس رویے کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس امر کے بیان کی بہت کم ضرورت ہے کہ موجودہ ترقی یافتہ جدید لٹریچر کی اشاعت سے مسلمانوں کو عیسائیوں کے ساتھ نفرت کم ہو گئی ہے اور آئندہ بھی کم ہو جائے گی۔ اس تعصب اور اختلاف کی وجہ قرآن میں نہیں ہے جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے بلکہ ہم لوگوں کا سیاسی برتاؤ ہے جو ہمیشہ جائز طور سے نہیں ہوتا۔[۳۴]

پروفیسر ویمبری کا بنیادی خیال یہ تھا کہ مسلمانوں میں مغربی علوم کے حصول کی کوششیں نہایت تیز ہوگئی ہیں اس لیے مسلمان جلد یا بہ دیر ویسا ہی طرزِ زندگی اپنا لیں گے جیسا کہ مغرب چاہتا ہے۔ انھوں نے نو آبادیات کو جبر وتشدد کے راستے کو ترک کرنے کے لیے کہا۔ ان کا یہ خیال تھا کہ مغربی یلغار مسلمانوں میں مغربی اقوام سے دوری پیدا کرتی ہے اور مسلمان مغرب کے اس رویے سے بددل ہو کر پھر اپنے اسلاف کے راستے کو اپنانا چاہتے ہیں۔

ویمبری کے خیالات اپنی جگہ مگر تاریخ کا مطالعہ اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ترکوں کے سلسلے میں یورپ کی ریاستوں کا سیاسی کردار اچھا نہیں تھا۔ انھوں نے ترکوں کے مذہبی رجحانات پر بھی بے جا تنقید کی ہے اور نو آبادیات کے دور میں عیسائی مبلغین کا کردار پیغمبر اسلام کی ذات کے حوالے سے ناشائستہ ہی نہیں گمراہ کن بھی رہا ہے۔ خاص کر ایسی کتابیں لکھی گئیں جو اہل مغرب کو مسلمانوں سے نفرت پر اکساتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ اہلِ مغرب کے سیاسی کردار میں سختی در آئی۔

آج بھی ان مستشرقین کی علمی سرگرمیاں کئی حوالوں سے ہمارے سامنے موجود ہیں۔ ان کی محنت اور لگن جہاں ان کے تحقیقی سرمائے کو وسعت دیتی ہے وہیں وہ اہل مشرق کے کئی اقداری رویوں پر ایسے سوالات اٹھاتے ہیں جن سے یورپ والوں کے سیاسی مقاصد کی تکمیل کا سامان مہیا ہوتا ہے۔ اب یہ ہمارے دانشوروں کا کام ہے کہ وہ ان مستشرقین کے کاموں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے ایسے تمام سوالات پر محاکمہ و استدراک کریں جن میں مشرق کے دینی، علمی، تہذیبی اور ثقافتی سرمائے پر ناروا حملے کیے گئے ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

* لیکچرار، گورنمنٹ ڈگری سائنس اینڈ کامرس کالج، اورنگی ٹاؤن، کراچی۔

۱۔ ظفر عمر، ''مستقبل اسلام'' مشمولہ پنجاب ریویو لاہور، جلد اول، شمارہ نمبر۴، ۵ (نومبر، دسمبر ۱۹۱۰ء)، ص۲۵۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ آرمینیس ویمبری، *Western Culture in Eastern Lands*، مترجم ظفر عمر (لاہور: عبدالرشید اینڈ برادرز، ۱۹۱۰ء)، ص۲۸۔

ظفر عمر نے باقاعدہ اس کتاب کے ترجمے کی اجازت ویمبری سے لی تھی، ان کے مابین جو خط کتابت اس کتاب کے ترجمے کے سلسلے میں ہوئی، اسے پنجاب ریویو لاہور، جلد اول، شمارہ نمبر۴، ۵ (نومبر، دسمبر ۱۹۱۰ء) میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ویمبری نے اس کتاب کے ترجمے کے حوالے سے مترجم کو لکھا کہ 'جو خیالات آپ نے میری کتاب اور خصوصاً اس حصے کی بابت ظاہر فرمائے ہیں جو اسلام کے مستقبل سے متعلق ہیں اسے دیکھ کر مجھے بڑی مسرت ہوئی۔ بڑی خوشی کی بات ہے کہ اسلامی دنیا کے مختلف ممالک کے روشن خیال اصحاب نے اس قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ترکی اور ایران کے تازہ ترین واقعات نے میرے خیالات کو بالکل حق بجانب قرار دیا ہے اور اگر دنیا جان بوجھ کر اندھی ہونا نہیں چاہتی تو وہ دیکھ لے گی کہ اسلام باوجودے کہ اس کے جسم پر اس کے سابق فرماں رواؤں نے کاری ضرب لگائی ہے، مرنے والا

نہیں ہے۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ شبلی نعمانی، مقالاتِ شبلی، حصہ دوم (اعظم گڑھ، ۱۹۵۱ء)، ص ا۔

۷۔ شبلی نعمانی، مقالاتِ شبلی، حصہ سوم (اعظم گڑھ، ۱۹۳۲ء)، ص ۲۷۔

۸۔ ایضاً، ص ۸۰۔

۹۔ آرمینیس ویمبری، *Western Culture in Eastern Lands*، ص ۳۳۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۴۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۸۰۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۸۱۔

۱۴۔ آرمینیس ویمبری، ''مقدمہ''، تاریخ بخارا، مترجم نفیس الدین احمد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۵۹ء)، ص ا۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۔

۱۶۔ آرمینیس ویمبری، تاریخ بخارا، مترجم نفیس الدین احمد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۵۹ء)، ص ۸۔

۱۷۔ آرمینیس ویمبری، ''مقدمہ''، ص ۴۔

۱۸۔ آرمینیس ویمبری، تاریخ بخارا، ص ۳۰۲۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۳۰۳۔

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۷۱۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۴۹۵۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۴۹۶۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۵۱۸۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۵۱۹۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۵۲۰۔

۲۷۔ آرمینیس ویمبری، سیدی علی رئیس کا سفر نامہ، مترجم مولوی انشاء اللہ خاں (لاہور: حمیدیہ اسٹیم پریس، ۱۹۰۶ء)، ص ۸۔

اس سفرنامے میں ترکی کا یہ امیر البحر جن ممالک میں گیا ان مقامات کی تفصیلات فراہم کرتا گیا ہے، چونکہ وہ پرتگالیوں سے مقابلے کے لیے اپنے بحری بیڑے کے ساتھ نکلا تھا مگر بحری بیڑے کی تباہی کی وجہ سے اسے ہندوستان میں گجرات کی بندرگاہ پر لنگر انداز ہونا پڑا اور یوں وہ ہمایوں کے دربار میں پہنچا۔ اس سفرنامے کو بھی ویمبری نے ترکی سے انگریزی میں ترجمہ کیا تھا۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۴۷۔

۲۹۔ ایضاً،ص۴۴؛ میر علی شیر نوائی وسط ایشیا کا ایک نامور ترکی شاعر گذرا ہے۔ یہ ۱۴۴۰ء میں پیدا ہوا اور ۱۵۰۰ء میں اس کا انتقال ہو گیا۔ اس کا تخلص نوائی تھا۔ اس کی شاعری آج بھی بہت شوق سے پڑھی جاتی ہے۔

۳۰۔ آرمینیس ویمبری، پروفیسر ویمبری کا سفر نامہ، مترجم منشی محبوب عالم (لاہور: کارخانہ پیسہ اخبار،۱۹۰۳ء)، ص۲۴۰۔

ویمبری کے بارے میں سہ ماہی الزبیر (۱۹۶۲ء) میں سرعبدالقادر کا ایک مختصر سا مضمون ''دو گھنٹے ویمبری کے ساتھ'' چھپا ہے۔ ویمبری کی شخصیت کو جاننے کے لیے نواب سلطان جہاں کے سفر نامے سیاحت سلطانی کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس مضمون میں منشی محبوب عالم کے ترجمے کے بارے میں ویمبری نے جو کہا انھی کے الفاظ میں پڑھیے:

> یہ کتاب تمھارے لاہور کی چھپی ہوئی ہے میری اس کتاب کا اردو میں خلاصہ چھپا ہے۔ اسے منشی محبوب عالم صاحب نے جو پیسہ اخبار کے ایڈیٹر ہیں انھوں نے شائع کیا ہے اور پروفیسر ویمبری کا سفر نامہ اس کا نام رکھا ہے۔ کیا تم انھیں جانتے ہو۔ میں نے کہا جاننا کیا معنی وہ میرے بڑے دوست ہیں اور لاہور میں ہمارا وقت فرصت بیشتر اکٹھے صرف ہوتا تھا اس سے بہت خوش ہوئے، کہنے لگے انھیں بتا دینا کہ میں ان کے ترجمے کو کس قدر عزیز رکھتا ہوں۔ میں نے کہا کہ میں یہ پیغام پہنچا دوں گا۔ یقیناً وہ اس سے بہت خوش ہوں گے۔

۳۱۔ ایضاً،ص۲۷۹۔

۳۲۔ آرمینیس ویمبری،''کلچر ترکی کی عام ترقی اور شائستگی''،مشمولہ رسالہ حسن حیدر آباد دکن، جلد دوم، نمبر۸(اگست،س ن)،ص۱۔

۳۳۔ ایضاً،ص۴۔

۳۴۔ ایضاً،ص۱۲۔

مآخذ

عمر،ظفر۔''مستقبل اسلام''۔مشمولہ پنجاب ریویو لاہور، جلد اول، شمارہ نمبر۴،۵(نومبر، دسمبر ۱۹۱۰ء)۔

نعمانی،شبلی۔مقالات شبلی۔حصہ دوم۔اعظم گڑھ،۱۹۵۱ء۔

______۔مقالات شبلی۔حصہ سوم۔اعظم گڑھ،۱۹۳۲ء۔

ویمبری،آرمینیس۔''مقدمہ''۔تاریخ بخارا۔مترجم نفیس الدین احمد۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۵۹ء۔

______۔تاریخ بخارا۔مترجم نفیس الدین احمد۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۵۹ء۔

______۔سیدی علی رئیس کا سفر نامہ۔مترجم مولوی انشاء اللہ خاں۔لاہور: حمیدیہ اسٹیم پریس، ۱۹۰۶ء۔

______۔پروفیسر ویمبری کا سفر نامہ۔مترجم منشی محبوب عالم۔لاہور: کارخانہ پیسہ اخبار،۱۹۰۳ء۔

______۔''کلچر ترکی کی عام ترقی اور شائستگی''۔مشمولہ رسالہ حسن حیدر آباد دکن، جلد دوم، نمبر۸(اگست،س ن)۔

______۔ *Western Culture in Eastern Lands*۔مترجم ظفر عمر۔لاہور: عبدالرشید اینڈ برادرز،۱۹۱۰ء۔

رابرٹ سی وِٹمور

اقبال کا تصورِ وحدت الشہود / ہمہ از اوست

انگریزی سے ترجمہ وحواشی:

احمد بلال*

آئندہ صفحات میں آپ ''اقبال کا تصورِ وحدت الشہود / ہمہ ازاوست'' کے عنوان سے جو مقالہ پڑھیں گے، وہ بیسویں صدی کے امریکی ماہرِ الٰہیات / دینیات (theologian) رابرٹ سی وِٹمور (Robert C. Whittemore) کے مقالے ''Iqbal's Panentheism'' کا اُردو ترجمہ مع حواشی وحوالہ جات ہے۔ رابرٹ سی وِٹمور امریکا کی جنوبی ریاست لیوسیانا (Louisiana) کے شہر نیو اورلینز (New Orleans) میں قائم ٹیولین یونی ورسٹی (Tulane University) میں فلسفہ اورالٰہیات کے اُستاد تھے۔ یہ مضمون سب سے پہلے ۱۹۵۵ء میں ٹیولین یونی ورسٹی کے مجلّے *Review of Metaphysics* میں شائع ہوا جس کا مکمل حوالہ یہ ہے: *Review of Metaphysics*, 9 (4) (1955): 681–699۔ اس کے بعد اقبال اکیڈمی لاہور کے مجلّے اقبال ریویو (اپریل، ۱۹۶۶ء) میں اسے دوبارہ شائع کیا گیا۔ اس مقالے کے ابتدائی حصے کا اُردو ترجمہ ''اقبال کا نظریۂ وحدت الوجود'' کے عنوان سے سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، لاہور کے مجلّے تخلیقِ مکرر (۲۰۰۲ء) میں شائع ہوا، اور یہ ترجمہ بغیر حواشی وحوالہ جات کے ہے۔ اس مقالے کی موضوعاتی اہمیت کے پیشِ نظر اب اس کا مکمل ترجمہ اس کے حواشی وحوالہ جات سمیت کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں اضافی حواشی وتعلیقات

بھی درج کیے گئے ہیں۔ اس ترجمے میں مصنف کے حواشی اور حوالہ جات کے لیے جو طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ یہ ہے کہ ہر حوالہ نمبر قوسین میں درج کیا گیا ہے جیسے(ا)۔ جب کہ مترجم کی طرف سے اضافی حواشی و تعلیقا ت کا اندارج سادہ نمبروں، جیسے ا، سے کیا گیا ہے۔ مقالے کے آخر میں پہلے مصنف کے حوالہ جات درج ہیں جن کی تعداد ساٹھ(۶۰) ہے اور اس کے بعد مترجم کے حواشی کا اندراج ہے،اور پھر آخر میں مآخذ۔

رابرٹ وِٹمور نے اقبال کے انگریزی خطبات تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ کو بنیادی ماخذ بنایا ہے اور اسی لیے اُس کے بہت سے اقتباسات سے استفادہ کیا ہے۔ مترجم نے اُن اقتباسات کے اُردو ترجمے کے لیے تشکیلِ جدید کے سید نذیر نیازی، شہزاد احمد اور وحید عشرت کے اُردو تراجم سے مدد لی ہے۔ ان کے تراجم کا حوالہ مآخذ میں درج کر دیا گیا ہے۔

اقبال نے تشکیلِ جدید میں لفظِ 'خودی' کے لیے انگریزی اصطلاح ego استعمال کی ہے۔ اس مقالے میں بھی وِٹمور اقبال کے تصورِ خدا کو واضح کرنے کے لیے اس اصطلاح کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔ زیرِ نظر اُردو ترجمے میں ego کو جملے کی ضرورت کے مطابق یا تو اُردو ہجے میں 'ایغو' لکھا گیا ہے یا اس کا اُردو مترادف 'خودی' یا پھر دونوں کو اکٹھا 'ایغو/خودی' لکھا گیا ہے۔ ذہن نشین رہے کہ اس مقالے میں جہاں بھی یہ دونوں الفاظ آئے ہیں ان کا مفہوم ایک ہی ہے۔ قارئین کو کچھ اُردو اصطلاحات اور الفاظ کے سامنے بریکٹ میں اُن کا انگریزی مترادف بھی ملے گا تاکہ اگر کہیں اُردو اصطلاح مفہوم کا ابلاغ نہیں کر رہی تو انگریزی اصطلاح تفہیم میں آسانی پیدا کر دے۔

آخری مگر سب سے اہم بات یہ ہے کہ آیا Panentheism کا ترجمہ وحدت الشہود / ہمہ از اوست ہونا چاہیے یا پھر وحدت الوجود/ہمہ اوست؟ اس سوال کا جواب اس مقالے کا مطالعہ آپ کو فراہم کر دے گا۔ علاوہ ازیں، اس حوالے سے دو اصطلاحات Pantheism (وحدت الوجود/ہمہ اوست) اور Panentheism (وحدت الشہود/ ہمہ ازاوست) کے ضمن میں مختصر بحث مترجم کی طرف سے دیے گئے حوالہ نمبر ۲۱ میں کی گئی ہے۔ [مترجم، احمد بلال]

اگر اسلامی نقطۂ نگا ہ سے مغربی فکر و فلسفے کا جائز ہ لیں تو اس کی ایک نما یاں صفت سے صرفِ نظر ممکن نہیں اور وہ یہ ہے کہ تھیلز (Thales)[۱] سے لے کر وٹگنسٹائن (Wittgenstein)[۲] تک مغربی فکر واضح طور پر ایک الگ تھلگ جزیرے کی مانند اور انتہائی محدود دکھائی دیتی ہے۔ یورپی اور امریکی مفکرین و فلاسفہ، جو بہت سے حوالوں سے بہت زیادہ متنوع اور مختلف الجہات ہیں، اپنے یونانی اسلاف کے وقتوں سے لے کر اب تک درحقیقت ایک ہی غیر متزلزل لیکن محدود خیال پر قائم ہیں کہ تمام وجودیاتی (ontological)[۳]، کونیاتی (cosmological)[۴]، اور دینیاتی (theological)[۵] تفکرات، جو ان کی نظر میں اہمیت کے حامل ہیں، وہ مغربی تہذیب کی پیداوار ہیں۔

سر محمد اقبال (۱۸۷۷ء – ۱۹۳۸ء) کا فلسفہ اس ضمن میں غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ جدید اسلامی دنیائے فکر ونظر میں وہ اپنی نوعیت کے ایک منفرد اور یگانہ مفکر ہیں۔ ان کی تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ (۱) اسلامی فکر و فلسفے میں اسی مرتبے و مقام کی حامل ہے جو امام غزالی کی احیاء العلوم الدین کو حاصل ہے۔ بہت سے مسلمان دانشوران کی فلسفیانہ شاعری کو مولانا جلال الدین رومیؒ کے دیوان اور مثنوی کا ایک قابلِ قدر تسلسل قرار دیتے ہیں۔ اپنے ملک پاکستان اور پوری اسلامی دنیا میں انھیں بہت احترام سے نوازا جاتا ہے جو اکثر عقیدت کی حدوں کو چھونے لگتا ہے لیکن اس کے باوجود آپ کو یورپی اور امریکی فلسفے کے صفحات کے صفحات کھنگالنے پر بھی ان کا نام نہیں ملے گا۔(۲) یہاں تک کہ وہ فلسفیانہ لغات (dictionaries) اور دائرہ ہا ے معارف (encyclopedias) کے مؤلفین اور مرتبین کی نظروں سے بھی اوجھل رہے۔

اقبال کا فلسفہ اگر خالصاً اسلامی تناظر میں ہوتا اور اس کی دلچسپی کا دائرۂ کار بھی محض اسی تک محدود رہتا تو پھر اس سے عدم توجہی متوقع تھی، لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ انگلستان میں دورانِ تعلیم اور برِ اعظم یورپ کے سفر میں وہ مغرب اور اس کی ثقافت سے نہ صرف بھرپور طور پر آشنا ہوئے بلکہ اس میں کسی حد تک غوطہ زن بھی ہوگئے۔ وہ کیمبرج (۱۹۰۵ء–۱۹۰۸ء) میں مک ٹیگرٹ (McTaggart)[۶] اور جیمس وارڈ (James Ward)[۷] کے شاگرد رہے، میونخ (Munich) سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی، افلاطون (Plato) سے لے کر برگساں (Bergson)[۸] تک وسیع مغربی فکر کا احاطہ کیا

اور یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے افلاطون کو رَدّ اور برگساں سے بہت کسبِ فیض کیا۔ نِٹشے (Nietzsche) کے ساتھ ساتھ ونت (Wundt)[۹]، لوتزے (Lotze)[۱۰] اور ولیم جیمس (William James)[۱۱] نے ان پر بہت گہرے فکری اثرات مرتب کیے۔ اس سب کے باوجود اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ اقبال محض ایک اور ایسے ایشیائی تھے جنھوں نے مغربی طرزِ فکر اختیار کر لی۔ ایسا ہو نہیں سکتا تھا کیونکہ غزالیؒ اور رومیؒ ان کے مرشد جب کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم اور قرآن ان کی روحانیت کے مستقل مآخذ اور سرچشمہ تھے۔ ایک دوسرے سے اجنبی اور مختلف ان دو فلسفیانہ روایتوں (مغربی و اسلامی) کے باہمی انجذاب نے اقبال کی تشکیلِ جدیدِ الٰہیات اسلامیہ کی تصنیف میں اہم کردار ادا کیا جو ایک ایسی کامیابی ہے جس کی فلسفیانہ اہمیت اسلامی دنیا کی حدود سے ماورا ہو کر دُور تک پھیل چکی ہے۔ علاوہ ازیں، درحقیقت اقبال نے مغرب کے کونیاتی ـ دینی /الٰہیاتی (cosmo-theological) مکتبۂ فکر سے وابستہ مفکرین، وائٹ ہیڈ (Whitehead)[۱۲]، بردی آئیو (Berdyaev)[۱۳]، مونٹیگو (Montague)[۱۴]، ہارٹشورن (Hartshorne)[۱۵] اور ولیم جیمس کے نقطہ ہاے نظر میں ایک نئی جہت کا اضافہ کیا۔ اس تناظر میں ان کی خدمات کو پرکھیں تو ان کی فکر دیرپا فلسفیانہ اہمیت کی حامل ہے۔

۲

فلسفۂ اقبال(۳) کے قلب میں یہ وجودی عقیدہ (existentialist conviction) جاگزیں ہے کہ حقیقت کا اظہار قطعی طور پر خالص عقلی و سائنسی اصطلاحات میں نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا مطلب سائنس اور عقل کی اہمیت سے انکار کرنا نہیں۔ اقبالؔ کے خیال میں کائنات اور خدا سے متعلق انسان کا نقطۂ نظر جو بھی ہو ہم بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ سائنسی مواد اور عقلی مشاہدات کو کسی ایک مقام پر باہم یکجا ہونا چاہیے جہاں ہم آہنگی کے لیے عقل کے تقاضے باہم ملتے ہیں۔ اس کے باوجود سائنس اور عقل کی سطح سے اوپر یا نیچے ایک سطح اور بھی ہے جس سے انسان آگاہ ہے کیونکہ وہ اسے فقط محسوس کرتا اور اس کا وجدانی ادراک کر سکتا ہے۔ یہاں ہم بریڈلے (Bradley)[۱۶] کی زیرِ نسبتی (infra-relational) اور بالاے نسبتی (supra-relational) کی اصطلاحات کا سہارا لیتے ہیں؛ یہ

محض ایک تصور ہے جو ابھی فکر اور عقیدہ نہیں بنا یعنی یہ ابھی محض ایک احساس ہے۔ حقیقت دراصل عقلی ہی ہے اور پھر کچھ اور۔

تو کیا پھر اقبال کا فلسفہ محض تصوف یا باطنیت ہی کی ایک شاخ سے زیادہ کچھ نہیں؟ ایسا ہرگز نہیں، اگر ایک صوفی سے آپ وہ شخص مراد لیتے ہیں کہ جو عقل اور سائنسی مواد کے استعمال سے دستبردار رہتا ہے تو پھر اقبال صوفی نہیں بلکہ وہ مغربی مفکرین ہیگل، بریڈلے، وائیٹ ہیڈ اور بردی آئیو سے بھی کسی طرح کم تر نہیں، کیونکہ وہ ان مفکرین کی طرح اس کائنات کے کچھ ایسے پہلو دریافت کرتے ہیں جن کا اظہار فقط استعاراتی یا شاعرانہ زبان میں ہی ہوسکتا ہے۔ ان مغربی مفکرین کی طرح اقبال بھی حقیقت کو بعض حوالوں سے تجریدی نوعیت کی حامل پاتے ہیں جس کی نہ تو توضیح کی جاسکتی ہے اور نہ ہی اُس سے گریز ممکن ہے۔ اگر کسی کو مثال چاہیے تو دیکھیے کہ اقبال نے یہ دلیل دی کہ ہم نے تو محض تجربے کے اُس محدود مرکز کو دیکھنا ہے جو 'ذات' اور'روح' کے نام سے مُعنون ہے۔ طبیبِ نفسی (psychiatrist)، ماہرِ کرداریات (behaviourist)، اور اہلِ تصوف سب کے سب ابھی تک اس کی وضاحت کرنے میں ناکام رہے اور وہ تمام اس کا انکار بھی نہ کر سکے۔ اس کے باوجود ہر انسان کی 'ذات' اس کے لیے اس کائنات کی سب سے بنیادی حقیقت ہے۔(۴) اوراسی سے ہی ہر فلسفے کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ چنانچہ فلسفۂ اقبال کو بھی اس ضمن میں استثنا حاصل نہیں ہے:

> اپنے اردگرد پھیلی ہوئی چیزوں کے بارے میں میرا ادراک سطحی اور خارجی ہے، مگر اپنی ذات کا ادراک داخلی، قریبی (intimate) اور گہرا ہے، لہٰذا اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شعوری تجربہ وجود کا وہ خاص (privileged) معاملہ ہے، جس میں ہمارا حقیقتِ مطلق سے مکمل رابطہ قائم ہوجاتا ہے۔ اورمراعاتی معاملے کا تجزیہ وجود کے حتمی معنی پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔(۵)

تو پھر یہ ''ذات'' کیا ہے جس سے ہم ابتدا کرتے ہیں؟ اقبال کے خیال میں یہ (ذات) اپنی نوعیت میں کوئی مادی شے نہیں ہے جسے علمِ شکلیات (morphology)[۱۷] جیسے علوم کی اصطلاحوں میں بیان کیا جا سکے۔ یہ کوئی متکلمانہ جوہرِ روح بھی نہیں ہے، اوردوسری طرف نہ تو محض نفسانی کیفیات کے تسلسل کے طور پر اس کا ادراک کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی یہ شعور کی رَو ہے۔(۶) حادث اور قدیم

(فانی و باقی) دونوں پہلوؤں سے انصاف کرتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کوئی ایسی چیز ہے جو کسی کردار یا جوہر کو کسی دوسرے کا ثانوی عکس نہیں بناتی۔(۷) ایک لفظ میں بیان کریں تو یہ 'ایغو/خودی (Ego)' ہے۔

اس سے مراد یہ نہیں کہ ایغو/خودی کو اُس کے اپنے تجربات سے ماورا کوئی شے سمجھا جائے: ''داخلی واردات خودی کا عمل ہے''۔(۸) ایغو/خودی کا اصل جوہر ایک سمت عطا کرنے والا مقصد (directive purpose)(۹)، تخلیقی تحریک، اور عمل ہے۔(۱۰)

> چنانچہ میری حقیقی شخصیت کوئی شے نہیں ہے بلکہ یہ ایک عمل ہے۔ اور میرا تجربہ فقط افعال کا ایک سلسلہ ہے جو باہم ایک دوسرے کا حوالہ رکھتے ہیں اور ایک سمت عطا کرنے والے مقصد کے باعث ایک وحدت کے پابند ہیں۔ میری کُل حقیقت میرے رہنما رویے میں مضمر ہے۔ آپ مجھے مکاں میں موجود کوئی شے یا اس زمانی ترتیب میں تجربات کا کوئی مجموعہ نہیں سمجھ سکتے۔ آپ کو میری توجیہ کرنے، مجھے سمجھنے اور میری قدردانی کرنے کے لیے لازماً مجھے میرے کردار، رویوں، مقاصد اور آرزوؤں کی روشنی میں پرکھنا اور جانچنا ہوگا۔(۱۱)

یہاں ارادہ و عقل اور ذہن و خودی مماثل و یکساں ہیں، کیونکہ خودی ذہن یا فکر کو اس طرح دیکھتی ہے کہ:

> وہ ایک ایسی توانائی ہے جو خود ہی مواد ہے اور خود ہی صورت گر ہے۔ اگر یوں سوچا جائے تو فکر یا خیال چیزوں کی فطرت سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ وہی ان کی اصل بنیاد ہے اور اس سے ان کی ہستی کا جوہر (essence) تشکیل پاتا ہے اور شروع ہی سے ان کی طرزِ زندگی میں سرایت کر جاتا ہے اور ان کو اپنے ہی متعین کیے ہوئے مقصد کی طرف آگے بڑھنے کی تحریک دیتا ہے۔(۱۲)

جسے ہم فطرت کہتے ہیں وہ محض واقعہ و عمل کی صورت میں 'ایغو/خودی' ہے۔ اور جب ہم جسم و روح کے روایتی مسائل کی روشنی میں ذات (خودی، ذہن) کے تصور (conception of self) کو دیکھتے ہیں تو اس کی مزید وضاحت ہو جاتی ہے۔ اسپائی نوزا (Spinoza)[۱۸] اور ڈیکارٹ (Descartes)[۱۹] دونوں جس کا تسلی بخش حل پیش نہ کر سکے، اقبال ان کا حل تلاش کر لیتے ہیں:

متوازیت (parallelism)[20] اور باہمی عمل دونوں ہی غیر تسلی بخش نقطہ ہائے نظر ہیں ...... ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ جسم کوئی ایسی شے نہیں ہے جو مطلق خلا میں واقع ہو بلکہ یہ تو واقعات اور اعمال کا ایک نظام ہے۔ نظامِ واردات یا تجربات جسے ہم روح یا خودی کہتے ہیں وہ بھی افعال ہی کا نظام ہے، مگر اس سے جسم اور روح کا امتیاز ختم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کے باعث وہ ایک دوسرے کے قریب تر آجاتے ہیں۔ جسم روح کا مجموعۂ عمل یا عادت ہے اور اس لیے یہ اُس سے ناقابلِ تفکیک ہے۔ یہ شعور کا ایک مستقل عنصر ہے جو اس مستقل عنصر کے پیشِ نظر خارج سے مستقل شے نظر آتا ہے۔ تو پھر مادہ کیا ہے؟ نچلی سطح کی ایغوز (Egos) کی بستی، اور جب ان ایغوز کا ملاپ (association) اور باہمی عمل (interaction) اشتراک کی ایک منزل کو پہنچ جاتا ہے تو ان میں سے میں اعلیٰ تر ایغو ابھرتی ہے۔(۱۳)

اقبال کی کائنات میں ''کوئی سطح ایسی نہیں ہے جسے خالصاً طبیعی سطح ان معنوں میں کہا جا سکے کہ وہ مادیت کی حامل ہے اور سرشت کے لحاظ سے اس قابل نہیں کہ وہ تخلیقی تالیف (creative synthesis) کرے جسے زندگی اور ذہن سے موسوم کیا جا سکے۔(۱۴) وائٹ ہیڈ کی طرح اقبال کے ہاں بھی فلسفۂ فطرت ''فلسفۂ نامیہ'' (philosophy of organism) کی صورت اختیار کرتے ہوئے ارتقائے ہمہ نفسی (panpsychic evolution) بن جاتا ہے جس کی رُو سے فطرت کو ''زندہ، ہر دم نمو پذیر 'عضویت' قرار دیا جا سکتا ہے، اور جس کی نشو و نما کی حتمی خارجی حدود طے نہیں ہیں''۔(۱۵) وائٹ ہیڈ کے ساتھ ساتھ اقبال کے ہاں بھی فطرت کی تفہیم محض ایک اندھی، بے مقصد قوتِ حیات کے طور پر نہیں ہے۔ عملِ خودی/ایغو کی طرح یہ ایک نامیاتی وحدت کے طور پر پہلو در پہلو مقصدیت پر مبنی ہے لیکن کسی پہلے طے شدہ منصوبے کے معنوں میں نہیں۔

اگر مقصد سے مُراد پہلے سے طے شدہ کوئی دور دراز اُلوہی منزل ہے جس کی سمت ہر مخلوق گامزن ہے تو ان معنوں میں عملِ دنیا (world process) یا زماں میں کائنات کی حرکت بہر طور مقصد سے خالی ہے۔ اس مفہوم میں عملِ دنیا کو مقصد سے آشنا کرنا در اصل اسے اپنی اصل سے بیگانہ کرنا اور اپنی تخلیقی صفت سے محروم کرنا ہے ...... یہ محض ان معنوں میں مقصدی ہے کہ اس میں انتخاب کرنے کی

صفت موجزن ہے اور یہ اپنے آپ کو کسی موجودہ خواہش کو پورا کرنے پر آمادہ کرتا ہے اور اس عمل میں وہ بڑی مستعدی سے ماضی کی حفاظت بھی کرتا ہے اور اسے تقویت بھی دیتا ہے۔ میرے خیال میں کوئی شے قرآن سے اس قدر اجنبی نہیں ہے، جیسا کہ یہ نظریہ کہ کائنات پہلے سے سوچے سمجھے منصوبے کا عملی مظہر اور اُس پر عمل درآمد ہے۔ جیسا کہ میں پہلے بھی بیان کر چکا ہوں کہ قرآن کے مطابق یہ (دنیاے فطرت) اپنی نوعیت میں نمو پذیری کی خود ذمہ دار ہے۔ یہ ایک پھلتی پھولتی کائنات ہے اور کوئی ایسی شے نہیں ہے جو کئی زمانے پہلے مکمل ہو کر اپنے خالق کے ہاتھ سے نکل چکی ہو اور اب خلاے بسیط میں یوں پڑی ہو جیسے کہ مردہ مادے کا ڈھیر اور جس پر وقت کا کچھ اثر نہیں اور جو آخر کار ہے بھی کچھ نہیں۔(۱۶)

لہٰذا کیا ہم بغیر خدا کے کائنات کا تصور کر سکتے ہیں؟ ہر گز نہیں۔'' زندگی کی حرکت ایک نامیاتی نمو (organic growth) ہے، جس میں اس کی مختلف مرحلوں کی ترقی پذیر تالیف (synthesis) شامل ہوتی ہے۔ اس تالیف کے بغیر نامیاتی نمو باقی نہیں رہ سکتی۔ اس کا تعین مقاصد سے ہوتا ہے اور مقاصد کے موجود ہونے کا مطلب یہ ہے کہ اس میں ذہانت کی کارفرمائی ہے۔''(۱۷) کونیاتی وحدت (cosmic unity) کی سطح پر اس ذہانت کو لازماً ذاتِ مطلق (Ultimate Self) اور خودیِ حق (Divine Ego) متصور کیا جانا چاہیے۔(۱۸) وہ محیطِ فطرت ہے(۱۹)، مظاہرِ ناگہاں کا سرچشمہ بھی، اور قرآن کے الفاظ میں وہ ''اوّل و آخر اور ظاہر و باطن'' ہے۔'' جسے فطرت کہتے ہیں وہ دراصل حیاتِ خداوندی کا ایک لمحۂ گذراں ہے''۔(۲۰) فطرت یا قدرت کا جاننا دراصل اس کے رویے کا علم ہے۔(۲۱) ''فطرت کا ذاتِ خداوندی سے وہی تعلق ہے جو کردار کا انسانی ذات سے ہے۔ قرآن کے دلآویز اسلوب میں یہ (قدرت/فطرت) سنتِ (habit) خداوندی ہے۔''(۲۲)

حقیقت بنیادی طور پر روح ہے مگر بلاشبہ روح کے درجات ہیں ...... میں نے 'حقیقت مطلق' کا تصور ایغو کے طور پر کیا ہے اور یہاں میں یہ اضافہ ضرور کرنا چاہوں گا کہ ذاتِ مطلق یا مطلق ایغو (Ultimate Ego) سے ایغو ہی ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ مطلق ایغو کی تخلیقی توانائی جس میں افعال اور خیالات مماثل ہیں، باہم متحد ایغوز (egos) کی طرح کام کرتی ہے۔ مادے کے ذرے ایٹم کی حرکت

سے لے کر ذاتِ انسانی میں سوچ وفکر کی آزادانہ حرکت تک یہ دنیا اپنی تمام تر تفصیلات میں درحقیقت ''میں انائے اعلیٰ (Great I am)'' کا ظہورِ ذات ہے۔ اُلوہی توانائی(Divine energy) کا ہر ذرہ (atom) خواہ وہ اپنے وجود کے اعتبار سے کتنا ہی کم تر کیوں نہ ہو درحقیقت ایک ایغو ہے۔ مگر ایغو کے اظہارِ ذات میں درجات و مراتب موجود ہیں۔ نظامِ ہستی کے سارے سرگم میں بتدریج بلند ہونے والا سُر ایغو ہی کا ہے، وہ بلند ہوتا رہتا ہے حتیٰ کہ انسان میں پہنچ کر اپنی تکمیل کو پا لیتا ہے۔(۲۳)

بلا شبہ یہاں کونیاتی مسئلہ (cosmological problem) محدودایغو (finite ego) کا مطلق ایغو (Ultimate Ego) سے اور نفس (psyche) کا نفسِ آفاقی (Omnipsyche) سے تعلق کا ہے۔ اقبال کے الفاظ میں ''وہ حقیقی سوال جس کا جواب دینا ہمارے لیے بے حد ضروری ہے، یہ ہے کہ کیا خدا کے لیے کائنات کی حیثیت وجودِ مقابل (other) کی ہے اور کیا ان کے درمیان خلائے بسیط بُعد کے طور پر حائل ہے؟(۲۴) اس کا جواب اقبال قطعی طور پر ''نہیں'' میں دیتے ہیں۔ ''کائنات کوئی ایسی خودمنحصر حقیقت نہیں سمجھی جاسکتی جو اس کے مدِ مقابل (in opposition) کھڑی ہو۔''(۲۵) ''کائنات کوئی غیر نہیں جو خودمنحصر (independent) ہے اور خدا کے مخالف وجود رکھتی ہے۔ ایسا اس وقت ہوتا ہے جب ہم تخلیق کے عمل کو حیاتِ خداوندی کا ایک مخصوص واقعہ سمجھتے ہیں تو کائنات ایک خودمنحصر غیر کے طور پر اُبھر کر سامنے آجاتی ہے۔ کُلی طور پر محیط ایغو کے نقطۂ نظر سے کوئی غیر موجود نہیں ہے۔ ذاتِ خداوندی کے لیے فکر یا عمل یا عمل آگہی، افعالِ تخلیق ہیں اور باہم مماثل ہیں۔''(۲۶) اپنے نظریے کی سائنسی توجیہ پیش کرتے ہوئے اقبال خودنظریۂ اضافت کے ساتھ ضمنی طور اتفاق کرتے نظر آتے ہیں۔ اپنے مضمون ''ذات/خودی نظریہ اضافت کی روشنی میں'' وہ یہ لکھتے ہیں کہ:

> ہم ہمیشہ سے موجود خارجیت کو اُس شے کی مکمل خود انحصاری اور کُلیت سے تعبیر کرکے نہیں سمجھ سکتے جو ذات سے باہر ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس طرح کی تشریح وتعبیر اُس اصول کے برخلاف ہوگی جو نظریۂ اضافت کو عیاں کرتا ہے۔ تو پھر نظریۂ اضافت کی روشنی میں وہ مفعول (object) جو اپنے فاعل (subject) کے بالمقابل ہے وہ 'اضافی (relative)' ہے، یہاں کوئی نہ کوئی ذات یا وجود لازماً ہونا چاہیے جس کے سامنے وہ بحیثیتِ 'بالمقابل دیگر(confronting other)' کے طور پر اپنی ہستی کو

> منہا کردے۔ اور یہ 'ذات' لازماً غیر مکانی اور غیر فانی ہو، اور یہ ذات دراصل ذاتِ مطلق (Absolute) ہے جس کے بالمقابل ہر خارجی وجود کو ہر صورت اپنی خارجی حیثیت ختم کرنی پڑتی ہے۔ ذاتِ مطلق کے لیے یہ کائنات کوئی ایسی حقیقت نہیں جو ایک 'دیگر' کے طور پر اُس کے بالمقابل ہے۔ یہ تو محض ذاتِ مطلق کے شعور کا ایک مرحلۂ جاریہ ہے یعنی اُس کی حیاتِ لامتناہی کا ایک گذرتا ہوا لمحہ۔ آئن سٹائن یہ کہنے میں حق بجانب ہے کہ کائنات متناہی (finite) لیکن لامحدود (boundless) ہے۔ یہ متناہی اس لیے ہے کیونکہ یہ خدا کے شعور کی جامع لامتناہیت کے ایک جاری و ساری مرحلے میں ہے۔ اور غیر محدود ان معنوں میں ہے کہ خدا کی تخلیقی قوت جامع طور پر لامتناہی ہے۔ اسی حقیقت کو بیان کرنے کا قرآنی انداز یہ ہے کہ یہ کائنات نشوونما اور ترقی کی مستوجب ہے۔(۲۷)

اس سے مراد یہ ہے کہ خدا خود تخلیق کا ذمہ دار ہے۔ ''مستقبل یقیناً خدا کی تخلیقی زندگی کے نامیاتی کُل (organic whole) میں پہلے سے موجود ہوتا ہے مگر یہ ایک کھلے امکان کے طور پر موجود ہوتا ہے نہ کہ واقعات کے تواتر کی صورت میں کہ جن کی حدود پہلے سے طے شدہ اور متعین ہیں۔''(۲۸)

تو کیا پھر خدا غیر کامل ہے؟ اگر ''کمال'' سے مراد محض خارجی نمو ہے تو جواب ہوتا ''ہاں''۔ لیکن ''کمال'' کا یہ تصور درست نہیں''۔ اقبال یہ دلیل دیتے ہیں کہ ایک نامکمل حالت سے قدرے مکمل حالت کی طرف حرکت کے معنوں میں تغیر ہی محض زندگی کی ممکنہ صورت نہیں۔(۲۹) ذاتِ خالق اپنی ہستی کے کسی بھی لمحے کائنات کی کُلی تکمیل پر اپنا تصرف رکھتی ہے اسی لیے اسے صحیح طور پر ''کامل'' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اگر تخلیقی عمل مسلسل ہے مستقبل کھُلا اور کائنات نمو پذیر ہے تو پھر یہ (ذاتِ خالق) کامل ہے۔ اور ان تمام وجود ہائے دیگر (others)، جنھیں وہ اپنی ذات کے اندر سموئے ہوئے ہے، ہستیِ کُل اور اس کی قدر سمیت، اُن سب سے بالاتر ہے بلکہ وہ اپنے آپ سے آگے جاسکتی ہے اور بہرصورت جانا چاہیے۔(۳۰)

تو کیا پھر خدا لامتناہی (infinite) ہے؟ اگر لامتناہیت (infinity) سے آپ کی مراد خلا کی لامحدود وسعت اور وقت کے تسلسل کا ناقابلِ پیمائش پھیلاؤ ہے تو اقبال کا جواب ہے ''نہیں''۔

''خدا کو ان معنوں میں لا متناہی نہیں سمجھا جا سکتا جن معنوں میں ہم مکان (space) کو لا متنا ہی قرار دیتے ہیں۔ روحانی مراتب کے معاملے میں وسعت کا ہونا کسی شمار میں نہیں آتا...... زمان و مکاں (time and space) ذاتِ واجب / ایغو کے امکانات ہیں اور ہمارے ریاضیاتی زمان و مکاں (mathematical time and space) میں ان کا ادراک محض جزوی طور پر ہی ہوتا ہے۔ اس (خدا) سے ماورا اور اس کی تخلیقی فعالیت (creative activity) سے ماسوا نہ زماں ہے نہ مکاں جو اُسے دوسرے ایغوز کے حوالے سے الگ تھلگ کر دے۔ چنانچہ ذاتِ مطلق/مطلق ایغو (Ultimate Ego) نہ تو مکانی معنوں میں لا متناہی ہے اور نہ ہی انسانی ایغو کے معنی میں وہ مکان میں اسیر ہے اور نہ ہی انسانی جسم کی طرح دوسرے ایغو سے الگ اور جدا ہے۔ ذاتِ مطلق کی لامتناہیت اس کی باطنی تخلیقی فعالیت کے لامتناہی امکانات پر مشتمل ہے، اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ یہ کائنات اس کا محض ایک جزوی اظہار ہے۔ ایک جملے میں بیان کریں تو یہ کہ خدا کی لامتناہیت عمیق ہے وسیع نہیں۔ وہ ایک لامتناہی سلسلے کا باعث تو ہے مگر خود وہ یہ سلسلہ نہیں ہے۔''(۳۱)

یہ اس طرح کا تسلسل نہیں ہے کیونکہ برگساں کی طرح اقبال کے نزدیک بھی وقت کا بہاؤ متواتر یا سلسلہ وار نہیں بلکہ یہ دورانِ خالص (pure duration) ہے۔(۳۲) ''یہ ایک نامیاتی کُل (organic whole) ہے جس میں ماضی پیچھے نہیں رہ جاتا بلکہ اس کے ساتھ حرکت کرتا ہے اور حال کے ساتھ عمل پیرا رہتا ہے اور مستقبل اسے ودیعت کر دیا گیا ہے''۔(۳۳) تو کیا پھر خدا وقت/زماں میں ہے؟ نہیں، بلکہ یہ زماں تو مکاں، تغیر اور خود فطرت کی طرح ذاتِ خداوندی کا ایک عمل ہے۔ چنانچہ، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، خدا بحیثیتِ ذاتِ مطلق (Absolute Ego) ہی حقیقتِ کُل ہے۔

> اس (خدا) کی صورتِ حال ایسی نہیں کہ اسے ایک بیگانہ و اجنبی کائنات کا منظر خارج سے دیکھنا پڑے، نتیجتاً اس کی زندگی کے مدارج باطنی طور پر متعین ہوتے ہیں۔ لہٰذا حرکت کے معنوں میں تغیر کے تصور، کہ نامکمل سے نسبتاً مکمل کی طرف سفر یا اس کے برعکس، کا ظاہر ہے کہ ذاتِ خداوندی پر اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے شعوری تجربے کی گہری بصیرت یہ ظاہر کرتی ہے کہ سلسلہ وار دوران (serial time) کے مظہر کے پردے میں خالص دوران موجود ہے۔ ذاتِ مطلق کا وجود خالص دوران میں ہے

جہاں تغیر بدلتے ہوئے رویوں کا تواتر نہیں رہتا اور اپنے اصل کردار کو مسلسل تخلیق کے طور پر منکشف کرتا رہتا ہے۔

ذاتِ خالق کے لیے تغیر کا مطلب نامکمل ہونا نہیں ہے۔ ذاتِ خالق کا 'کمال (perfection)' میکانکی طور پر تصور کی گئی عدم حرکت پر مشتمل نہیں ہے بلکہ یہ اس کی وسیع تر تخلیقی فعالیت اور اس کی تخلیقی بصیرت (creative vision) کے لامتناہی دائرۂ کار پر مشتمل ہے۔ حیاتِ خداوندی دراصل ذاتِ خداوندی کا ظہور ہے نہ کہ کسی مثالیت/ عینیت (idealism) تک رسائی کی جد و جہد۔ انسان جب یہ کہتا ہے کہ ''ابھی نہیں'' تو اس کا مطلب جدو جہد ہوتا ہے جس میں ناکامی بھی ہوسکتی ہے مگر ذاتِ خداوندی کا ''ابھی نہیں'' لامتناہی تخلیقی امکان کی کبھی ناکام نہ ہونے والی اُس ہستی کی صورت گری ہے جو اس تمام عمل میں اپنی کُلیت و جامعیت کو ہمہ وقت قائم رکھتی ہے۔(۳۴)

خالص عقل کے نقطۂ نگاہ سے یوں لگتا ہے کہ شاید ہمیں یہاں وحدت الوجود کی ایک اور نوع یا قسم کا سامنا ہے۔ درحقیقت اقبال خود یہ تسلیم کرتے ہیں کہ تصورِ وحدت الوجود زندگی کے خالص عقلی و فکری نظریے کا ایک ناگزیر نتیجہ ہے۔(۳۵) پھر بھی اگر اقبال کا خدا قرآن کے 'اللہ' سے مکمل طور پر مماثل ہے، اور جیسا کہ اقبال اسے (خدا) پیش کرنا چاہتے ہیں، تو پھر وہ تصورِ خدا جسے اُوپر بیان کیا گیا وہ ممکنہ طور پر وحدت الوجودی نہیں ہوسکتا۔ تو اس ''ناگزیر نتیجے'' سے کیسے بچا جائے؟ اس سوال کا فوری جواب اسی طرح کے ایک اور سوال کا جواب ہے کہ 'ہم خدا کو کیسے جانتے ہیں؟'(۳۶) اقبال کے خیال میں اس سوال کا واحد ممکن جواب یہ ہے کہ ہم خدا کو اپنے وجدان سے جانتے ہیں۔(۳۷)، وجدان جس کو علم کے کسی شعبے کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا، جو بہ اعتبارِ کیفیت عقل یا شعور سے ممیّز ہے مگر جو ہر سطح پر معرفت و ادراک کی واضح صفت کی حیثیت رکھتا ہے۔ پس جب کہ وجدان ایک احساس ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ خالصاً موضوعی (subjective) ہے، جیسا کہ بریڈلے (Bradley) اور وائیٹ ہیڈ (Whitehead) نے واضح کیا ہے کہ احساس اپنے آپ کو معرفت کے مواد کے طور پر ظاہر کرتا ہے۔ اقبال کے خیال میں یہ دیکھنے کے لیے کہ ایسا صحیح ہے تو ہمیں صرف اپنی ذات کے بارے میں اپنے علم کی نوعیت پر غور کرنا ہے۔اور جیسا کہ یہ ایک محدود یا متناہی (finite) ذات کی سطح پر ہے

اسی طرح ہر سطح پر ہے۔ عالمِ وجدان میں انسان اپنی ایغو کو مرکزیت بناتے (۳۸) ہوئے زندگی کی دریافت سے آگے بڑھ کر اُس کی آگہی کی طرف جاتا ہے یہاں تک کہ آخرکار اسے ایک آفاقی، وحدت گیر اور غایتِ اُولٰی کی قوت کے طور پر خدا کا وجدان ہو جاتا ہے۔ ابنِ عربی کی طرح اقبال کے نزدیک بھی یہ کائنات ایک تصور (concept) اور خدا محسوس (percept) ہے۔''(۳۹) علاوہ ازیں برگساں، بریڈلے اور وائیٹ ہیڈ کی طرح اقبال کے نزدیک بھی ہم ذاتِ مطلق کا ادراک رکھتے ہیں کیونکہ وہ محسوس کی جاتی ہے، اس پر ایمان و یقین ہے کیونکہ اُس کا وجدان ہے۔ صحیح معنوں میں، وہ واردات یا تجربہ جو اس عرفان و معرفت کی طرف رہنمائی کرتا ہے وہ تصوراتی طور پر کوئی سیدھی سادی فکری سچائی نہیں بلکہ یہ ایک حیات آفریں حقیقت ہے: ایک ایسا رویہ جو باطنی حیاتیاتی تبدیلی /قلبِ ماہیت (biological trans-formation) پر منتج ہوتا ہے اور جسے منطقی تصورات کے احاطے یا گرفت میں نہیں لایا جاسکتا۔(۴۰)

وائیٹ ہیڈ اسے 'عملِ تقلیب (transmutaion)' قرار دیتا ہے۔ بریڈلے کے نزدیک یہ وہ شے ہے جسے ہم قلبِ ماہیت (تقلیب) کے عمل میں ان معنوں میں جانتے ہیں جو تجربے/واردات کی نسبتی (relational) سطح سے بالائے نسبتی (supera-relational) سطح تک سرگرمِ عمل رہتا ہے۔ تاہم اس عمل کو جو بھی نام دیا جائے یہ تجربہ و واردات کی وہ خاصیت ہے جو کسی فرد یا ذات کو اپنی تکمیل کے لیے تعقل اور اس کے ناگزیر وحدت الوجودی تصور سے ماورا لے جاتی ہے، اُس رویے کے ماتحت جسے اقبال کے نزدیک مذہب کہتے ہیں۔(۴۱) اقبال کے خیال میں مذہبی تجربے کی اس سطح کے معنی اور اہمیت کو سمجھنے کے لیے ہمیں ہر صورت دینیاتی بیانیے (theological description) کی حیثیت سے وحدت الوجود کی کجی کو دیکھنا ہے۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا کہ اقبال کے نزدیک محدود یا متناہی ایغو کا لامحدود یا لامتناہی ایغو کے ساتھ تعلق ایسا ہے جس میں حقیقی لامتناہی ایغو متناہی ایغو کو منہا نہیں کر دیتی بلکہ ''وہ متناہی ایغو کی متناہیت کو متاثر کیے بغیر اُس سے بغلگیر ہوتی ہے۔ اور اس عمل میں وہ اُس کی ہستی کی توضیح اور توجیہ بھی کرتی ہے۔(۴۲) مادے کے ذرے ایٹم کی حرکت سے لے کر ذاتِ انسانی میں سوچ وفکر کی آزادانہ حرکت

تک یہ دنیا اپنی تمام تر تفصیلات میں درحقیقت ''میں انائے اعلیٰ (Great I am)'' کا ظہورِ ذات ہے۔(۴۳) دونوں صورتوں میں یہ واضح ہے کہ اقبال کی مراد یہ نہیں کہ لامتناہی محض متناہی ایغوز کی ایک مجرد ومبہم سی کلیت (abstract totality) ہے۔ دونوں صورتوں میں ایک وحدت کے کسی نظریے میں اُس کا اپنے اجزا سے ماورا ہونا واضح طور پر بیان کردیا گیا ہے۔ مختصراً یہ کہ اقبال کا تصور 'وحدت الوجود یا ہمہ اوست' نہیں بلکہ 'وحدت الشہود یا ہمہ از اوست' ہے۔[۲۱] مؤخر الذکر کے ذریعے سے سمجھتے ہیں، 'یہ عقیدہ کہ کائنات نہ خدا سے مماثل ہے (ہمہ اوست / وحدت الوجود) اور نہ ہی اُس سے جدا ہے (خدائے فطرت)[۲۲] بلکہ خدا میں ہے جو اپنی اُلوہیت میں اس سے ماورا ہوجاتا ہے۔(۴۴)

اس کی تصدیق کے لیے ہمیں اقبال کے تصورِ فرد یا انفرادیت کے ذریعے سے فکرِ اقبال کے قلب کے اندر جھانکنا ہے۔ اقبال اپنے فلسفے میں کسی مقام پر بھی ذاتِ مطلق کو سپاٹ اور بے رنگ کُلیت (featureless totality) کے طور پر بیان نہیں کرتے۔(۴۵) اقبال کا خدا ازل سے ذاتِ مطلق، ذاتِ خالق، اور محیطِ کُل کی حیثیت سے موجود ہے۔ جہاں تک ذاتِ متناہی کی صفت کا تعلق ہے تو اس کا بیان ہر جگہ ذاتوں(selves) اور ایغوز کے طور پر ہے، اور اس کا حوالہ ہمیشہ جمع کے صیغے میں ہے۔ حتیٰ کہ قلب ماہیت (transformation/transmutation) کے اس نظریے میں بھی اقبال اس عقیدے پر زور دیتے ہیں کہ 'فرد' نہ تو زماں میں اور نہ ہی دوام (eternity) کے معنوں میں خدا میں گُم ہے۔ ایغو کی تلاش وجستجو کا مقصد انفرادی حدود سے آزادی نہیں، بلکہ اس کے برعکس یہ ایک معین و واضح تصریح (definition) ہے۔(۴۶)

چونکہ انفرادیت(individuality) جمع (plural) ہے اسی لیے یہ عقیدہ وحدت الوجودی نہیں ہوسکتا کیونکہ ذاتِ خداوندی کے باہر کوئی فرد قائم نہیں ہے، کچھ بھی موجود نہیں، اور خدائے فطرت (deism) کا تصور بے معنی ہے۔ یہ اس حد تک موحدانہ (theistic) ہے کہ انفرادیت سے شخصیت کا پہلو نکلتا ہے۔ پس اقبال کا یہ تصور وحدت الشہود/ ہمہ از اوست ہے کیونکہ اس کے مطابق خدا ایک ذاتِ واحد کی حیثیت سے اُن ایغوز اور ماتحت ایغوز کے کُل مجموعے سے بہت آگے ہے جن سے کائنات بنی ہے، خصوصاً جب وہ اُس کائنات سے ماسوا بھی ہے جو اُس (خدا) کا طبعی وجود ہے۔ جن

حضرات نے اس تعبیر وتشریح کو اب تک پڑھا ہے اُن کے لیے، یہ تصور وضع کرنے کی کوشش، کہ فکرِ اقبال بنیادی طور پر 'وحدت الشہود' ہے، ہوسکتا ہے کہ تحصیلِ حاصل ہو۔ اس کے باوجود اس قسم کی مشقت محض اس بنا پر ضروری ہے کہ اقبال کا کہیں کوئی ایک شارح بھی ایسا نہ رہے جو اس کی فکر کے وحدت الشہودی / ہمہ از اوستی ہونے کی تردید کرسکے کیونکہ : ذاتِ مطلق یا مطلق ایغو متناہی ایغوز کو یا تو اپنے تخیل کی گرفت میں رکھتی ہے یا پھر اپنے وجود کے اندر۔ اس فکر کا پہلا متبادل بہر حال تصورِ 'ہمہ از اوست' ہے۔ اقبال اسے (وحدت الوجود) تسلیم نہیں کرتے کیونکہ اس کی توجیہ ہمیں اپنی ذات کے تجربے کے حقائق سے نہیں ہوتی۔ انسانی ایغو کو اگر محض خدا کے تخیل کی پیداوار سمجھا جائے تو یہ بے رنگ ونور اور فقط تخیلاتی قسم کی شے ہوگی۔(۴۷) میرے خیال میں اگر تصورِ ہمہ از اوست کا مطلب حقیقتاً یہی ہے تو پھر ہمیں لازماً اس دلیل کی معقولیت اور صحت کو تسلیم کرنا پڑے گا۔ مصنف (اقبال) سے تمام تر احترام کے ساتھ، یوں لگتا ہے کہ انھوں نے اس اصطلاح ہمہ از اوست (panentheism) کے مفہوم کو یہاں بالکل غلط سمجھا ہے۔ تاہم اس کی تعریف توضیح مختلف انداز سے کی گئی ہے: ہمہ از اوست سے کہیں بھی یہ مفہوم مراد نہیں کہ ذاتِ متناہی خدا کے تخیل کے احاطے میں ہے۔ کم ازکم اعلیٰ فلسفیانہ سطح کے کسی ہمہ از اوستی مفکر نے کبھی یہ بات نہیں کی۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ماننا کہ تخلیق سے قبل خدا اُس ذاتِ متناہی کو اپنے تخیل میں رکھتا ہے اور بعد از تخلیق اپنے وجود میں۔ دراصل کسی بھی مؤحد کا راسخ تصور ہے جو تخلیق کے ضمن میں اس عقیدے پر ایمان رکھتا ہے کہ یہ کائنات عدم سے وجود میں آئی ہے۔ لیکن اقبال اس تصور کو تسلیم کرتے دکھائی نہیں دیتے۔(۴۸) اور ہمہ از اوست کی اس تعبیر، کہ ذاتِ متناہی ذاتِ واجب یعنی خدا کے وجود میں ہے، سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تعبیر دراصل اُسی تصور کی تعریف کا متبادل طریقہ ہے جسے ہم پہلے ہی اختیار کر چکے ہیں۔(۴۹) اگر یہ ایسا ہی ہے تو پھر انور(Enver)[۲۳] نے کائنات اور خدا کے تعلق سے متعلق اقبال کی فکر کا جو خلاصہ کیا ہے وہ بلا کم وکاست وہی ہے جو ہم نے اب تک پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ یعنی یہ کہ ہمیں لازماً اس پر قائم رہنا چاہیے کہ مطلق ایغو(ذاتِ واجب) متناہی ایغوز کو اپنے وجود میں قائم رکھتی ہے اُن کے وجود کو منہا اور ختم کیے بغیر۔ حقیقتِ مطلق(Ultimate Reality) کو بہرصورت 'ذات(self)' کی نوعیت اور فطرت کے طور پر

سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ مگر اس سے بھی آگے یہ کہ ذات یا فرد کائنات سے الگ کہیں نہیں پڑا ہوا ،اور نہ ہی اُس (ذاتِ واجب) کے اور ہمارے درمیان کوئی وسیع خلا حائل ہے جو ہمیں اُس سے جُدا کرتا ہے۔ تاہم ذاتِ مطلق اُن معنوں میں وراء الوریٰ (transcendent) نہیں جن معنوں میں مجسم یا شخصی خداے واحد پر ایمان رکھنے والا انسان سمجھتا ہے۔ وہ محیطِ کُل ہے کیونکہ کُل کائنات اُس کے دائرۂ کار اور احاطے میں ہے مگر وہ روایتی قسم کے تصورِ وحدت الوجود کے معنوں میں محیطِ کُل نہیں ہے کیونکہ وہ ایک شخصی حقیقت ہے نہ کہ غیر شخصی۔ مختصراً یہ کہ وہ محیطِ کُل (immanent) بھی ہے اور وراء الوریٰ (transcendent) بھی، لیکن اس کے باوجود وہ نہ تو صرف محیطِ کُل ہے اور نہ ہی محض وراء الوریٰ بلکہ محیطِ کُل اور وراء الوریٰ کے یہ دونوں تصورات حقیقتِ مطلق پر صادق آتے ہیں۔ اقبال ذاتِ مطلق کے وراء الوریٰ ہونے کے تصور پر زیادہ زور دیتے ہیں نہ کہ اس (ذاتِ مطلق) کے محیطِ کُل ہونے کو۔(۵۰)

۳

جیسا کہ جیمس وارڈ نے بھی کہا کہ کائنات کی ذاتِ مطلق (absolute of cosmology) اور وحدانی مذاہب کے شخصی خدا (person of monotheism) کے دو مختلف تصورات کو ایک ہی نظریے میں گڈ مڈ کر دینا بیسویں صدی کے فلسفیوں کا ایک مسئلہ ہے۔ کچھ فلسفیوں، جیسے ہیگل اور بریڈلے، نے ذاتِ مطلق کے تصور پر اس قدر زور دیا کہ اس سے شخصی خدا کا تصور تقریباً معدوم ہوگیا ہے۔ دوسری طرف جیسا کہ متکلمین (scholastic philosophers) اور عیسائی وجودی فلسفی، شخصی خدا کے تصور کو اُس منہاج پر لے گئے کہ جس سے آگے فلسفی اس بات پر قائم ہیں کہ یہاں صرف اور صرف مربوط عقلی طریقۂ کار ہی کی بنیاد پر اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ بردی آئیو، وائٹ ہیڈ، ہارٹشورن، وغیرہ یہ چند ایسے فلسفی ہیں جن کا نام ہمارے ذہن میں آتا ہے جنھوں نے اس مسئلے سے کماحقہٗ انصاف کیا۔ اور اس آخری گروہ میں اب لازماً اقبال کا نام بھی شامل ہونا چاہیے۔

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو اقبال نے جس کام کا بیڑا اُٹھایا وہ ان مؤخر الذکر مفکرین کی نسبت زیادہ کٹھن ہے۔ اقبال نے ذاتِ مطلق کو متشخص کرنے کی کوشش کی اور ایسا کرتے ہوئے انھوں

نے جو تصور پیش کیا وہ قرآنی تعلیمات کے کردار اور روح کے عین مطابق ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عیسائیت کی طرح اسلام بھی ایک طویل عرصے تک کٹر قسم کے علم الکلام کے زیر اثر رہا ہے اس لیے یہ اُس سے قدرے زیادہ مشکل کام تھا جتنی کہ اس کی ضرورت رہی ہے۔ اسی لیے اقبال اور کئی دیگر مغربی مفکرین اور ماہرینِ دینیات (theologians) کے لیے مذہب کے احیا کی کسی بھی کاوش کا آغاز اس ادراک سے ہونا چاہیے کہ متکلمانہ نقطۂ نظر کا مقصد محض الہامی سچائی کی تشکیل کی بجائے ایک ایسا فلسفیانہ سانچا مہیا کرنا ہے جس میں مذہب کو ڈھالا جاسکے اگر اُسے زندہ رہنا ہے۔ اسلام پر اس کے اطلاق کا مطلب قرآنی تعلیمات کی ہمہ از اوستی / وحدت الشہودی تعبیر ہے۔ اور اقبال اپنے سارے فکری کام میں شروع سے آخر تک یہی واضح کرنے کی کوشش کرتے آئے ہیں کہ یہ تعلیم نہ صرف واضح طور اُن کی تشکیلِ جدید سے ہم آہنگ ہے بلکہ حقیقت میں اُس کی متقاضی بھی ہے۔ اُن کے خیال میں یہ بات اُس وقت واضح ہو جاتی ہے جب ہم کچھ دیر رُک کر قرآن کے تصورِ خدا کو اُوپر بیان کیے گئے نظریۂ خدا کے ساتھ پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھیں۔

اب اقبال کی کونیاتی ترتیب (cosmological scheme) سے بذاتِ خود یہ ظاہر ہے کہ مطلق ایغو ہی کو ذاتِ واحد ہونا چاہیے۔ اگر کائنات کی تشکیل ایسی ہے کہ یہ ماتحت ایغوز کی لامتناہیت پر مشتمل ہے، اور یہ ماتحت ایغوز آگے دیگر ایغوز میں باہم متحد ہیں اور اس سے مزید آگے یہ تمام ایغوز ہر لحاظ سے مکمل و جامع ایغو میں جمع ہیں، تو پھر اُس (مطلق ایغو/ذاتِ مطلق) کے متعلق یہ کہنا کوئی معنی نہیں رکھتا کہ وہ ہر جا غالب و محیط قوتِ حیات ہے۔ چونکہ زندگی ایغو کی صورت اختیار کرتے ہوئے دراصل اپنے اس عمل سے انفرادیت کا اظہار کرتی ہے اور اسی بنا پر ہم ایغو کو متناہی یا پھر جامع و مکمل لامتناہیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ پس، اگر خدا ایغو اور ذات ہے تو پھر خدا لازماً مشخص (Person) ہے۔

اس حد تک تو ٹھیک ہے مگر مسئلے کی اساس بدستور حل طلب ہے چونکہ یہ بذاتِ خود مکمل طور پر واضح نہیں کہ اقبال کا تصورِ خدا اور قرآن کا تصور باری تعالیٰ باہم ایک ہیں۔ ایک لمحے کے لیے مسلم اور غیر مسلم دانشور دونوں تقریباً اس بات پر تقریباً متفق ہیں کہ خدا کو اس دنیا میں ایک متحرک داخلی اور

مرئی حقیقت کے طور پر سمجھنا چاہیے۔سُنّی قدامت پسند روایت اور خود قرآن کی زبان، جو خدا کو ذاتِ خالق کے طور پر بیان کرتے ہیں، کو اگر لفظی معنوں میں لیں تو ذاتِ خالق اور سماوی اور ارضی ترتیبِ وجود، اقبال کے تصورِ ذاتِ خالق سے کوسوں دُور دکھائی دیتے ہیں جس ترتیب سے انھوں نے پیش کیا ہے۔ تو کیا پھر قرآن کو لفظی معنوں میں لینا چاہیے؟ اقبال کہیں گے نہیں، جیسا کہ عیسائیت میں ہے، یہاں بھی ایسا ہی ہے۔ الہامی کتب (scripture) اور فلسفے کے مابین مفاہمت کے کسی بھی امکان کی پیش خیالی (presupposition) دراصل اس بات کا ادراک ہے کہ الہامی کتب کو لُغوی اور روایتی اصطلاحات کے طور پر نہیں سمجھنا چاہیے اور نہ ہی انھیں اس طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ الہامی متن (قرآن) کی غیر لُغوی تعبیر وتفسیر کی معقولیت اور صحت کے متعلق مناسب یہ ہوگا اسے علماے قرآن پر چھوڑ دیا جائے۔ ہم یہاں صرف یہ بیان کر رہے ہیں کہ اقبال کا دعویٰ یہ ہے کہ اللہ اور مطلق ایغو (Absolute Ego) کو ایک ہی سمجھنا چاہیے۔

اس طرح کے دعوے کی مذہبی توثیق کے لیے اسلامی تصورِ تخلیق کی تفہیم اور سمجھ ضروری ہے۔ جیسا کہ اُوپر بیان کیا گیا(۵۱) اقبال کا یہ نقطۂ نظر اپنانے کا مطلب یہ سمجھانا ہے کہ تخلیق کوئی ایک واحد عمل نہیں جس میں ماضی کا آغاز ہوا بلکہ یہ زماں میں ایک عملِ پیہم اور کارِ مسلسل ہے۔ اور اپنے اس نقطۂ نظر کی تائید میں وہ اس حدیث کا حوالہ دیتے ہیں جس میں رسالت مآب صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے یہ اعلان فرمایا: زمانے کو بُرا مت کہو، زمانہ خدا خود ہے۔(۵۲) تخلیق کی اس طرح کی تشریح اور تعبیر کی مذہب کے ضمن میں جو بے پناہ اہمیت ہے وہ واضح ہے۔

اگر تخلیق کو اس طرح سمجھا جائے کہ یہ خدا کی طرف سے زمان میں لامحدود امکانات کا ظہور اور تکمیل ہے جو اُس (خدا) کی ذات کا اظہار ہیں۔ نہ کہ جیسے یہ روایتی تصور ہے کہ یہ کائنات پہلے سے مکمل وجود ہے جو ذاتِ خداوندی کے مقابل ایک 'دیگر' (other) کی طرح خلاے بسیط میں پڑا ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر مذہبی عقائد جیسے حیاتِ ابدی (immortality) اور حشرِ اجساد/حیات بعد از ممات (resurrection)، بدی اور منزلِ مقصود، نئے اور معقول کردار کی کوشش، خدا و کائنات اور تخلیق و ارتقا کے تعلق کے روایتی مسائل کم از کم ایسی وضاحت کے متقضی ہیں جو تضاد سے پاک ہو۔

حیاتِ ابدی یا لافانیت پر غور کیجیے۔ اگر تخلیق (خدا، اور کائنات زیرِ تشکیل عمل میں) ترقی کی جانب ہر پل جاری و ساری ایک عمل ہے تو پھر حیاتِ ابدی انسان کا ایک نا قابل انکار حق نہیں ہو سکتا محض اس بنا پر کہ وہ ایمان رکھتا ہے۔ یہ ابدیت یا لامکاں میں پُر سکون و شاد کام کوئی جامد و ساکت مقام نہیں جس کو پانا اور اُس سے محظوظ ہونا ہے۔ اس کے برعکس، جیسا کہ اقبال اس کے اظہار میں کبھی نہیں گھبراتے کہ:

> یہ عمل ہے جو ایغو کو آخرت کے لیے تیار کرتا ہے یا مستقبل کی فلاح و ترقی کے لیے اُس کی تربیت کرتا ہے۔ عمل برائے نشو ونمائے خودی / ایغو کا اصول اُس ایغو یا خودی کا حوالہ ہے جو مجھ میں بھی کارفرما ہے اور باقی سب میں بھی۔ تو پھر شخصی ابدیت ہمارے لیے اس لیے نہیں کہ یہ ہمارا حق ہے بلکہ اسے ذاتی جدوجہد اور تگ و دَو سے حاصل کیا جاتا ہے۔ انسان اس کا صرف اُمیدوار ہو سکتا ہے ...... خودی کو ہر حال میں جدو جہد میں لگے رہنا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے آپ کو اُس مقامِ فضیلت پر لے جائے جہاں وہ حیات بعد الموت کو پالے۔(۵۳)

اس بات کو بیان کرنا بہت اہم ہے کہ یہ ''جدوجہد اور تگ و دَو'' ایسی نہیں کہ جو موت پر اختتام پزیر ہو جاتی ہے: اگر موجودہ عمل خودی/ایغو کو جسمانی ہلاکت سے پہنچنے والی ضرب کے خلاف کافی حد تک مستحکم کرتا ہے تو پھر موت صرف اُس منزل کی طرف ایک طرح کا سفر ہے جسے قرآن ''عالمِ برزخ'' قرار دیتا ہے ...... یہ شعور کی ایک کیفیت ہے جو زمان و مکان کے متعلق ایغو کے رویے میں تبدیلی سے متصف ہے۔''(۵۴) یہ کیفیت اور تبدیلی کس پر مشتمل ہے اسے مکمل صحت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم، جیسے اقبال اس کی تفسیر بیان کرتے ہیں، اسے توقعات کی کوئی مجہول یا جامد حالت نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ ''یہ وہ مقام اور کیفیت ہے جس میں ایغو/خودی حقیقتِ مطلق کے تازہ عکس اور جھلکیوں کو اپنی گرفت میں لیتی ہے اور اپنے آپ کو ان سے مطابقت و ہم آہنگی کے لیے تیار کرتی ہے۔ اس لیے حشر اجساد (resurrection) کوئی خارجی واقعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایغو کے اندر ارتقائے حیات کی تکمیل کا ایک عمل ہے۔''(۵۵) خلاصہ اس کا یہ ہے کہ وہ ایغو/خودی حیاتِ ابدی کی اہل ہے جو موت کے منہ میں بھی اپنے آپ کو محفوظ رکھتی ہے اور موت کے دروازے سے گذرتی ہوئی عالمِ

برزخ میں جا پہنچتی ہے اور پھر عالمِ برزخ میں بھی وہ یومِ حساب تک اپنی کشاکش قائم رکھتی ہے۔ ذرا غور کیجیے، یہاں گناہ اصلی کا کوئی سوال نہیں جو اس نصب العین کے انسانی حصول کی راہ میں رُکاوٹ ہے۔ اقبال کی نظر میں یہاں کسی 'عظمت و سرفرازی یا عطا و رحمت' کی ضرورت نہیں۔

اقبال کی نظر میں گناہ اور بدی کوئی ایسی چیز نہیں جو بنی نوع انسان پر عذاب یا بد دُعا کے طور پر مسلط ہے اور جس سے انسان کو صرف اور صرف خدا کی رحمتِ بے پایاں ہی نجات دِلا سکتی ہے۔ بلکہ یہ تو ایک طرح سے چیلنج ہے جسے اپنے اپنے انداز اور طریقے سے قبول کیا اور اس پر غالب آیا جاتا ہے۔ اقبال کے خیال میں اگر بَدی نہ ہوتی تو ہم خیر اور نیکی سے کس طرح واقف ہو سکتے تھے، اور اگر بَدی اپنے آپ کو ایسے عامل (factor) کے طور پر نہ پیش کرتی کہ جس پر قابو اور اختیار پانا ہے تو ایغو اُس انفرادیت کی حامل کبھی نہ ہو پاتی جس کا اُس سے تقاضا کیا جاتا ہے۔ بَدی و شر اور حیاتِ ابدی دونوں سے متعلق اقبال کا نقطۂ نظر ہمیں ناگزیر طور پر ولیم جیمس (William James) کے 'نظریۂ اصلاحیت (Meliorism)'[۲۴] کی یاد دِلاتا ہے۔(۵۶) جیسا کہ درحقیقت اقبال واضح طور پر چاہتے ہیں کہ اسے ہونا چاہیے۔ چونکہ جب وہ بَدی وشَر اور حیاتِ ابدی کا حوالہ دیتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ، ''قرآنی تعلیمات، جو انسانی رویے میں بہتری و اصلاح اور فطرت کی قوتوں پر اس کے تصرف پر یقین کی حامل ہیں، نہ تو رجائیت پسندانہ (optimism) ہیں اور نہ ہی یاسیت پرستانہ (pessimism)، تو درحقیقت وہ ولیم جیمس کی زبان کو اسلامی عقیدے سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ یہ نظریہ اصلاحیت ہے، جو یہ تسلیم کرتا ہے کہ کائنات مسلسل نمو پذیر ہے اور اس میں دلفریبی و دلکشی انسان کی اس اُمید سے ہے کہ آخر کار وہ بَدی وشَر پر فتح پا لے گا۔(۵۷)

تاہم ان عقائد کی جو اقبال نے نئی تعبیر کی اُس کے اصلاحی (melioristic) پہلو سے یہ حقیقت ہر گز نظر انداز نہیں ہونی چاہیے کہ یہ تمام کام، اول تا آخر، ایک مسلمان کا کام ہے۔(۵۸) اقبال ہر مقام اور ہر نقطے پر اس بات کا شدت سے اظہار کرتے ہیں کہ اُن کے نظریات ہر حوالے سے قرآنی تعلیمات کی رُوح سے ہم آہنگ ہیں اور وہ ہمیشہ اسلامی نظریاتی دائرے میں رہ کر بات کرتے اور لکھتے ہیں۔ پس، اگر اس ضمن میں ہم اقبال کی تشکیلِ جدید کی فلسفیانہ اہمیت دیکھتے ہیں جو اسے

دنیاے اسلام کی حدود سے آگے لے جاتی ہے، تو ہمیں لازماً یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ کم ازکم ایک لحاظ سے اس کے اپنے نقطۂ نظر کی بدولت ہے نہ کہ اس (اسلامی فکر) کی وجہ سے۔

۴

غرضے کہ خدا (اس کی فطرت جو بھی ہو) ایک ہے، یہ کائنات (بری ہو کہ بھلی) ایک مقصد کے تحت معرضِ وجود میں لائی گئی ہے جس کا اپنا ایک کردار اور قدر ہے، اور یہ قدر 'الہامی کتب (scripture)' میں خدا کی انسان کی طرف وحی سے ظاہر ہے۔ جہاں تک ان عقائد کا تعلق ہے تو اسلام اور مذاہبِ مغرب کی بنیاد مشترک ہے۔ تاہم فکرِ اقبال کے ساتھ اسلام سے ایک اضافی اہمیت اس دعوے کی صورت میں منسلک کی جاسکتی ہے کہ اقبال کا نقطۂ نظر نہ صرف ان مشترک عقائد کی وضاحت اور تفہیم کے ضمن میں بہت حد تک قابلِ قدر خدمت سرانجام دیتا ہے بلکہ یہ غیر مذہبی علم (secular knowledge) کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہے۔

کیا حقیقت میں فلسفہ یہ خدمت سرانجام دیتا ہے؟ خدا کا تصور بحیثیتِ مطلق ایغو رجعت پسند مذہبی حسیات کو جتنی بھی ٹھیس پہنچائے یہ کام ضرور کرتا ہے کہ یہ انسان کے اُس دیرینہ تصور کو ایک ٹھوس معنی اور معقولیت عطا کرتا ہے کہ خدا 'محبت' ہے۔ ذاتِ باری کے کردار و صفات کے توسط سے مقصد اور نصبُ العین کا تصور اگرچہ مادیئین (materialists)[۲۵] کی نظر میں مشکوک ہے لیکن بہرحال یہ تصور اتنی کامیابی ضرور حاصل کرتا ہے کہ اس سے ہر چیز کے خدا سے اور خدا کے ہر چیز سے تعلق کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ اور یہ کام وہ لاینحل مذہبی تضاد سے گریز یا اجتناب کرتے ہوئے کرتے ہیں جو ایک سادہ، غیر متغیر، اور غیر متحرک متکلمانہ تصورِ خدا میں راسخ ہے۔

اس کے باوجود یہ کہنا کہ اقبال نے قدیم متناقض عقیدے کو نئی معقول معنویت دی دراصل آدھی سچائی کو بیان کرتا ہے۔ اقبال نے یہ واضح کیا کہ فطرت اور روح ایک دوسرے سے بیگانے اور لاتعلق نہیں اور اسی لیے مذہبی آدمی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ فطرت کو جھٹلائے۔ علاوہ ازیں اقبال نے سائنس، فلسفہ اور مذہب کے مابین قدیم تنازعہ وکشمکش کے حل کا راستہ بھی دکھایا ہے۔ ایک ایسا حل یا تصفیہ جس کی کلید اس اصول کی آگاہی میں پنہاں ہے کہ سائنسی اور دینی طریقہ ہاے کار ایک لحاظ سے

ایک دوسرے کے متوازی ہیں۔ یہ دونوں (سائنس و مذہب) درحقیقت ایک ہی مادی کائنات کے دو بیانیے (descriptions) ہیں۔ ان میں فرق محض اتنا ہے کہ سائنسی طریقۂ کار میں ایغو کا نظریہ لازماً مکمل اور غیر منقسم ہے۔ جب کہ مذہبی طریقۂ کار میں ایغو اپنے مقابل پہلوؤں اور میلانات کو باہم مربوط کرتی ہے، اور داخلی طور پر مکمل ایک واحد رویے کو پروان چڑھاتی ہے جو ایک طرح سے اُس کے تجربات کی تالیفی (synthetic) صورت گری کرتا ہے۔(۵۹) فلسفے پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے: ''مذہب سے متعلق کوئی فیصلہ صادر کرتے ہوئے فلسفہ اپنے معاملات و مسائل میں مذہب کو کم تر حیثیت نہیں دے سکتا۔ مذہب کوئی شعبہ جاتی مسئلہ (departmental affair) نہیں کیونکہ یہ نہ تو محض فکر ہے اور نہ صرف احساس اور نہ ہی فقط عمل بلکہ یہ تو انسان کی پوری ہستی کا اظہار ہے ...... اس مفروضے کا کوئی جواز نہیں کہ فکر اور وجدان اپنی فطرت میں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ وہ دونوں ایک ہی سرچشمے سے پھوٹتے ہیں اور دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔''(۶۰)

مغربی فلسفہ وفکر میں اقبال کی خدمات کا تعین بہت حد تک اُن کی اس کامیابی پر مبنی ہے کہ وہ یہ واضح کر دیتے ہیں کہ مذہب، فلسفہ اور سائنس کے مفہوم اور اُن کے باہمی تعلق کی سمجھ صرف اُس صورت میں ممکن ہے جب آدمی اس فکری مقام پر پہنچ جائے کہ اُسے یہ باور ہونے لگے کہ ان میں سے ہر ایک محض ایک نقطۂ نظر یا حقیقت کا ایک تناظر(perspective)ہے، لیکن ایک ایسا نقطۂ نظر یا تناظر جس کے بغیر 'حقیقت' کم تر ہو گی۔

حواشی وحوالہ جات (مصنف)

* استسٹنٹ پروفیسر (اردو)، گرمانی مرکز زبان و ادب، لاہور یونی ورسٹی اوف مینجمنٹ سائنسز، لاہور۔

۱۔ لندن،۱۹۳۴ء۔

(یہ دراصل تشکیلِ جدید کا مختصر حوالہ ہے جو پہلی مرتبہ ۱۹۳۴ء میں اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس،لندن سے شائع ہوئی تھی)

۲۔ ایک نمایاں استثنا ہارٹشورن(Hartshorne)،اور ریس(Reese) کی تصنیف،فلسفیوں کا خدا سے کلام *Philosophers Speak of God* (شکاگو،۱۹۵۳ء)،ص،۲۹۴ سے ۲۹۷، ہے۔

Hartshorne and Reese, *Philosophers Speak of God* (Chicago,1953), p 294–97.

۳۔ فلسفۂ اقبال سے میری مراد اُن کا وہ نقطۂ نظر ہے جس کا اظہار اُن کی بعد کی فلسفیانہ نظموں میں ہوا ہے۔ مثلاً اسرارِ خودی، انگریزی ترجمہ، رینالڈ اے نکلسن (لندن،۱۹۲۰)، ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ''، انگریزی ترجمہ، الطاف حسین (لاہور،۱۹۵۴)، اور اُن کا سب سے بنیادی نثری کام، تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ۔ یہ حد بندی ضروری ہے کیونکہ ہر مفکر کی طرح اقبال کا فلسفہ بھی ایک ارتقا کو محیط ہے۔ اور یہ ارتقا اُن کی ابتدائی شاعری کی جمالیاتی وحدت الوجودی صفت اور 'ایران میں مابعدالطبیعیات کے ارتقا' سے لے کر ان تحریروں تک پھیلا ہوا ہے جن کی ہم یہاں تشریح اور تجزیہ کر رہے ہیں۔ اقبال کے ابتدائی نقطۂ نظر کے خلاصے کے لیے دیکھیے، ایم ایم شریف کی تحریر، ''اقبال کا تصورِ خدا''، مشمولہ اقبال بحیثیتِ فلسفی (لاہور،۱۹۴۴)، ص۱۰۷ سے ۱۱۲۔

M. M. Sharif, "Iqbal's Conception of God" in *Iqbal as a Thinker* (Lahore, 1944), p 107–12.

۴۔ ''میرے خیال میں تجربے کا یہ ناقابلِ وضاحت محدود مرکز اس کائنات کی سب سے بنیادی حقیقت ہے۔ تمام تر زندگی انفرادی ہے؛ یہاں کوئی ایسی شے نہیں جسے آفاقی /ہمہ گیر کہہ سکیں''۔(اسرار خودی، ص۱۶–۱۷)۔

۵۔ تشکیلِ جدید، ص۴۴۔

۶۔ اقبال کی نظر میں ''شعور'' ایک واحد شے ہے جو تمام تر ذہنی زندگی میں پہلے سے موجود ایک حقیقت سمجھی جاتی ہے نہ کہ یہ شعور کی اکائیاں ہیں جو باہمی طور پر ایک دوسرے کو رپورٹ کرتی ہیں'' (ایضاً، ص۹۶–۹۷)۔

۷۔ وہ تصورِ ''ذات'' جس کا فشنے کے ہاں مبہم سا عکس ملتا ہے وہ اقبال کی شاعری میں بہت واضح ہے، مثال کے طور پر، اسرارِ خودی، کے یہ اشعار (۱۸۷–۱۹۶) دیکھیے:

پیکرِ ہستی زِ آثارِ خودی است
ہر چہ می بینی زِ اسرارِ خودی است
خویشتن را چوں خودی بیدار کرد
آشکارا عالمِ پندار کرد
صد جہاں پوشیدہ اندر ذاتِ او
غیر او پیداست از اثباتِ او
در جہاں تخمِ خصومت کاشت است
خویشتن را غیرِ خود پنداشت است
سازد از خود پیکرِ اغیار را
تا فزاید لذتِ پیکار را

[محمد اقبال، کلیات اقبال فارسی، مرتب احمد رضا، ص۳۰]

۸۔ تشکیلِ جدید، ص۹۷۔ مزید یہ کہ: ''ایغو کی زندگی ایک طرح کی کشاکش ہے جو ایغو کے ماحول (environment) اور ماحول کے ایغو سے تصادم کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ایغو باہمی تصادم کے اس میدانِ حرب سے باہر نہیں رہ سکتی۔ یہ اس میں راہبرانہ/حکمیاتی توانائی کے طور پر موجود ہے اور یہ اپنے تجربے سے تشکیل پاتی اور منظم ہوتی ہے'' (ایضاً)۔

۹۔ ذہنی و عقلی زندگی دراصل 'مقصدی (teleological) صرف ان معنوں میں ہے کہ یہاں کوئی دوردراز نصب العین یا مقصد نہیں ہے جس کی سمت ہم رواں دواں ہیں، بلکہ جیسے جیسے عمل زندگی آگے بڑھتا اور وسعت اختیار کرتا ہے تو تازہ اور نئے نئے نصب العین، مقاصد اور مثالیت کی قدر کے مختلف مدارج کی ارتقائی کی تشکیل ہوتی رہتی ہے۔ (ایضاً،ص۵۲)۔

۱۰۔ ''پس، ہمارے شعوری تجربے سے موافقت رکھتے ہوئے یہ کائنات ایک آزادانہ تخلیقی حرکت ہے۔ مگر ہم اس حرکت کو کیسے سمجھ سکتے ہیں جو اُس ٹھوس شے سے آزاد اور خودمختار ہو جو حرکت میں ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ 'شے' کا تصور یا خیال دراصل خود ماخوذ ہے۔ ہم حرکت سے اشیا کو اخذ یا ماخوذ کر سکتے ہیں مگر ہم غیر متحرک اشیا سے حرکت کو اخذ نہیں کر سکتے''۔ (ایضاً،ص۴۴)۔

۱۱۔ ایضاً،ص۹۸۔

۱۲۔ ایضاً،ص۳۰۔

۱۳۔ ایضاً،ص۱۰۰۔ اس کے علاوہ دیکھیے: ''طبعی عضویت (physical organism) ماتحت ایغوز کی ایک بستی ہے جس میں نسبتاً ایک وسیع و عمیق ایغو مجھ پر مسلسل عمل پیرا رہتی ہے اور اس طرح سے مجھے تجربے کی ایک منظم وحدت کی تعمیر کا موقع فراہم کرتی ہے۔ تو ڈیکارٹ (Descartes) کے بیان کردہ مفہوم کے مطابق روح اور اس کا مادی جسم دو چیزیں ہیں جو پُراسرار طور پر باہم متحد ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے آزاد و خودمختار ہیں۔ میرے نزدیک یہ مفروضہ کہ مادہ خودمختار وجود رکھتا ہے، ایک مکمل طور پر بلا جواز اور بے دلیل خیال ہے'' ۔ (ایضاً،ص۹۸)۔

۱۴۔ ایضاً،ص۱۰۱۔ اس کے علاوہ دیکھیے: ''تاہم حقیقت یہ ہے کہ مادہ جو ہے وہ زمان و مکاں کے تناظر میں روح ہی ہے۔ وحدت جو انسان کہلاتی ہے دراصل جسم ہے جب آپ اُسے عمل کرتے دیکھتے ہیں، اُن معنوں میں جسے خارجی دنیا کہتے ہیں، تو یہ ذہن یا رُوح ہے۔ اور جب یہ مصروفِ عمل نظر آتی ہے تو دراصل وہ اپنے اس عمل کے حتمی نصب العین اور آئیڈیل کے حصول کے حوالے سے عمل پیرا ہوتی ہے۔ قرآن کے مطابق، حقیقتِ مطلق رُوحانی ہے اور اس کی حیات و زندگانی اُس کی مادی فعالیت (activity) پر مشتمل ہے۔ روح اپنے مواقع اس فطری، مادی اور طبعی دنیا میں تلاش کرتی ہے۔ یہاں کوئی شے بھی غیر موزوں اور غیر قابل نہیں ہے، مادے کی یہ بے کراں وسعت روحوں کو اپنی ذات کے ادراک کا موقع فراہم کرتی ہے'' ۔ (ایضاً،ص۱۴۷)۔

۱۵۔ ایضاً،ص۵۴۔ تاہم اس بات کا ذکر اہم ہے کہ فلسفۂ ہمہ نفسیت (panpsychism) کی طرف اقبال کا ذوق وشوق کسی مغربی مفکر کی وجہ سے نہیں بلکہ یہ شہرۂ آفاق فارسی صوفی 'رُومیؒ' کی بدولت ہے۔ اقبال تشکیلِ جدید میں رومیؒ کی مثنوی کے بہت سے حوالوں اور اُن کی واضح تعریف و توصیف کے ذریعے اس بات کو تسلیم بھی کرتے ہیں۔ خصوصاً دیکھیے: ص۱۱۵۔

۱۶۔ ایضاً،ص۵۲۔

۱۷۔ ایضاً،ص۴۹–۵۰۔

۱۸۔ ''......حقیقتِ مطلق اصل میں عقلی رہنمائی میں تخلیقی زندگی ہے۔ ایک ایغو کے طور پر اس زندگی کی تعبیر اس عام رُجحان کی تقلید نہیں کہ ''خدا محض انسان کا ایک تصور یا تخیل ہے۔ بلکہ یہ تجربے کی سادہ سی حقیقت کو تسلیم کرنا ہے کہ زندگی کوئی بے صورت سیال (formless fluid) نہیں بلکہ یہ وحدت کی تشکیل کا ایک اصول ہے'' ۔ (ایضاً،ص۵۸)۔

۱۹۔ ایضاً،ص، ۱۰۱۔

۲۰۔ ایضاً،ص۵۳۔

۲۱۔ ایضاً،ص۵۴۔

۲۲۔ ایضاً۔

۲۳۔ ایضاً،ص۶۷–۶۸۔

۲۴۔ ایضاً،ص۶۲۔

۲۵۔ ایضاً۔

۲۶۔ ایضاً،ص۷۳۔

۲۷۔ بشیر احمد ڈار، فلسفۂ اقبال کا ایک مطالعہ (لاہور،۱۹۴۴ء)،ص۳۹۷–۳۹۸۔

Bashir Ahmad Dar, A Study in Iqbal's Philosophy (Lahore, 1944), p. 397–98.

۲۸۔ تشکیلِ جدید،ص ۷۵۔

۲۹۔ تشکیلِ جدید،ص ۵۷۔

۳۰۔ اس نقطۂ نظر کی منطق کو ہارٹشورن نے اپنے کام،''انسان کا تصورِ خدا اور ہمہ از اوست/وحدت الشہود کی منطق'' (جواُن کی کتاب فلسفیوں کا خدا سے کلام میں بھی شامل ہے)، میں انتہائی تفصیل اور مؤثر انداز سے اس نقطۂ نظر کے معقولات پر بحث کی ہے (خصوصاً دیکھیے :ص، ۵۰۶–۵۰۸)۔

Charles Hartshorne, *Man's Vision of God and the Logic of Theism* (Willett, Clark & Company, 1941, reprint Hamden: Archon, 1964).

۳۱۔ تشکیلِ جدید،ص ۶۱۔ اس کے علاوہ دیکھیے : ''حقیقی متناہیت کا مطلب اضافہ شدہ لامتناہی وسعت نہیں جسے تمام میسر متناہی وسعتوں کا احاطہ کیے بغیر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس کی فطرت شدت وگیرائی پر مبنی ہے نہ کہ وسعت و پہنائی پر، اور جس لمحے ہم اپنی نگاہ شدت پر مرکوز کرتے ہیں تو ہم یہ دیکھنے لگتے ہیں کہ متناہی ایغو اگر لامتناہی ایغو سے جُدا اور الگ نہیں تو اُس سے ممیّز ضرور ہے''۔ (ایضاً،ص۱۱۲)۔

۳۲۔ ذاتی طور پر میرا خیال یہ کہ زمان یا وقت حقیقتِ مطلق کا ایک بنیادی عنصر ہے۔مگر حقیقی زمان متواتر یا مسلسل وقت نہیں جس میں ماضی، حال، اور مستقبل کی تمیز لازمی ہے بلکہ یہ خالص مُدت ہے، جیسے وقفوں کے بغیر تبدیلی ......متواتر یا مسلسل زمان/وقت خالص مدت ہے جو ذہن وفکر کے ذریعے منقسم ہے۔ یہ وہ آلہ ہے جس کے ذریعے حقیقتِ مطلق مقداری پیمائش کے لیے اپنی لامختتم تخلیقی فعالیت کا اظہار کرتی ہے۔ یہ بالکل اسی مفہوم میں ہے جب قرآن یہ کہتا ہے کہ،''گردشِ لیل ونہار اُسی سے ہے'' (ایضاً،ص۵۵–۵۶)۔

۳۳۔ ایضاً،ص۴۷۔

۳۴۔ ایضاً،ص۵۷۔

۳۵۔ ایضاً،ص۵۸۔

۳۶۔ فلسفۂ متکلمین نے ہستیِ باری تعالیٰ کے اثبات کے تین دلائل پیش کیے جو کونیاتی، غایتی، اور وجودی دلائل کے ناموں سے

جانے جاتے ہیں۔ یہ دلائل ذات مطلق کی حقیقت کو پانے کی حقیقی فکری جستجو کی تحریک پر مبنی ہیں۔ مگر مجھے اس بات کا اندیشہ ہے کہ یہ دلائل منطقی ثبوت کے حیثیت سے سخت تنقید کا نشانہ بن سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ وہ تجربے کی محض سطحی تعبیر کا پردہ بھی چاک کر دیتے ہیں(ایضاً،ص۲۷) اقبال کے نقطۂ نظر میں ''ان کی نارسائی یا ناکامی کا سبب یہ ہے کہ وہ فکر کو کوئی ایسی شے سمجھتے ہیں جو خارج سے چیزوں پر عمل پیرا رہتی ہے۔ فکر کا یہ نقطۂ نظر ایک طرف تو ہمیں مشینی کاریگر کا تصور دیتا ہے اور دوسری طرف یہ مثالی (ideal) اور حقیقی (real) کے مابین ایک ایسی خلیج حائل کر دیتا ہے جو پاٹی نہیں جاسکتی۔'' (ایضاً،ص۲۹)۔ ایسا صرف اس لیے ہے کہ مثالی اور حقیقی کے درمیان یہ خلیج نہیں سمجھی جاسکتی کہ ہستیِ باری (خدا) کے متعلق ہر طرح کے متکلمانہ دلائل اپنے اندر لازماً تشکیک کا ایک پہلو سموئے ہیں۔

۳۷۔ اقبال کے تصورِ وجدان کے تفصیلی بیان لیے دیکھیے :عشرت حسن انور، اقبال کی مابعد الطبیعیات (لاہور،۱۹۴۴ء)، ص۱۹۔

Ishrat Hassan Anwar, *Metaphysics of Iqbal* (Lahore: 1944) p. 19.

۳۸۔ تشکیلِ جدید ، ص ۵۸۔ اس کے علاوہ دیکھیے :''دنیوی زندگی وجدانی طور پر اپنی ضروریات کو مدِنظر رکھتی ہے اور نامساعد لمحوں میں اپنی سمت کا تعین خود کرتی ہے''.(ایضاً،ص۱۴۰)۔

۳۹۔ ایضاً، ص۱۷۳۔

۴۰۔ ایضاً۔

۴۱۔ اقبال نے مذہب کی تعریف اس طرح کی ہے کہ ''یہ قدر کے ایک آفاقی اصول کے حصول کی ایک دانستہ و ارادی مہم جُوئی ہے اور جس کے ذریعے سے کوئی فرد اپنی شخصی قوتوں کو نئے سرے سے مجتمع کرتا ہے''۔(ایضاً،ص۱۷۸–۱۷۹)۔ تو اس تعریف کے مطابق ''مذہب اپنے اعلیٰ مظاہر و تصریحات میں نہ تو عقیدہ ہے اور نہ مُلائیت و پاپائیت، اور نہ ہی محض رُسومات'' (ایضاً،ص۱۷۸)۔ ''مذہب سے متعلق کوئی فیصلہ صادر کرتے ہوئے فلسفہ اپنے معاملات و مسائل میں مذہب کو کوئی کم تر حیثیت نہیں دے سکتا۔ مذہب کوئی شعبہ جاتی مسئلہ نہیں کیونکہ یہ نہ تو محض فکر ہے اور نہ صرف احساس اور نہ ہی فقط عمل بلکہ یہ تو انسان کی پوری ہستی کا اظہار ہے'' (ایضاً،ص۲)۔

۴۲۔ ایضاً،ص ۲۷–۲۸۔

۴۳۔ ایضاً،ص۶۷–۶۸۔

۴۴۔ Funk and Wagnall's Unbridged Standard Dictionary میں تصورِ 'وحدتُ الشہود/ہمہ از اوست' کی جو تعریف درج ہے وہ 'عقیدۂ توحید' سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ (۱) وہ یا تو اس سوال کو کھلا رکھتی ہے کہ آیا خدا کو 'شخصی' سمجھنا ہے (توحید کا نقطۂ نظر)، یا 'غیر شخصی' یا پھر لاشخصی (۲) وہ اس ''شخصی'' کی تعریف کو کھلا رکھتا ہے یہ قیاس کرتے ہوئے کہ 'خدا' کو اسی طرح سے بیان کیا گیا ہے۔

۴۵۔ گیفورڈ (Gifford) لیکچرز کے سلسلے میں خدا کی صفات کے ضمن میں فارنیل (Farnell) نے جو اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ہے اُس پر تبصرہ کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں: ''تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذہبی فکر کی تاریخ حقیقتِ مطلق کے انفرادی یا شخصی تصور سے انحراف یا فرار کے مختلف طریقوں سے پردہ اُٹھاتی ہے جسے کوئی مبہم و دھندلا، وسیع و بسیط، اور ہر جا محیط کونیاتی عنصر سمجھا گیا جیسے کہ نُور یا روشنی۔ یہ وہ نُقطۂ نظر ہے جسے فارنل نے گیفورڈ لیکچر سیریز میں خدا کی صفات کے

حوالے سے اختیار کیا ہے۔ میں اس بات سے اتفاق کرتا ہوں کہ مذہب کی تاریخ ایسے طریق فکر کی نشاندہی کرتی ہے جو عقیدۂ وحدت الوجود کی طرف لے جا تا ہے۔ مگر جہاں تک نُور اور روشنی کی خدا سے مماثلت کا تعلق ہے، جیسا کہ قرآن میں بیان کیا گیا، تو میں یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ فارنل کا نقطۂ نظر غلط ہے ...... میں ذاتی طور پر یہ سمجھتا ہوں کہ خدا کی نُور سے تعبیر، جیسے کہ یہودیت، عیسائیت، اور اسلام کی الہامی کتب میں ہے، کی اب ایک مختلف توجیہ ہونی چاہیے۔ لہٰذا روشنی کے استعارے کا خدا پر اطلاق، جیسا کہ کیا جاتا ہے، علمِ جدید کی رُو سے ذاتِ واجب کی مطلقیت (Absoluteness) کی طرف اشارہ کرتا ہے نہ کہ اُس کے مُحیطِ کُل ہونے کی طرف، ورنہ یہ توجیہ بآسانی خدا کی وحدت الوجودی تعبیر کی طرف لے جاسکتی ہے''۔ (ایضاً،ص۶۰–۶۱)۔

۴۶۔ ایضاً،ص۱۸۷۔ اس کے علاوہ دیکھیے:ص۹۱–۹۴۔

۴۷۔ عشرت حسن انور،ص۲۷۔

۴۸۔ یہ استثنا ضروری ہے کیونکہ اقبال ''تخلیقِ جاریہ (continuous creation)'' کے عقیدے پر کاربند ہیں (تشکیل جدید، ص۴۷–۴۹، ۹۷–۹۸) جسے وہ بنیادی طور پر اسلامی قرار دیتے ہیں (ایضاً،ص۱۳۱)، یہ بات بہرحال یقین سے نہیں کہی جاسکتی کہ اسلامی قدامت پسندفکر/ روایت پسندفکر کے نزدیک، جو اس نظریے کو مانتی ہے کہ یہ کائنات عدم سے وجود میں آئی ہے، یہ دو عقائد باہم مطابقت و ہم آہنگی رکھتے ہیں یا نہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں ہوسکتا ہے کہ اقبال اسلامی مذہبی فکر کی نئی تشکیل کرنا چاہتے ہیں اور شاید یہ اُس تصور سے زیادہ وسیع و جامع ہے جتنا کہ اس کے اصل معمار تصور/تسلیم کرسکتے تھے۔

۴۹۔ اُوپر دیکھیے:ص۲۷۔

۵۰۔ عشرت حسن انور،ص۲۷–۳۷۔

۵۱۔ اُوپر دیکھیے:ص۶۷۔

۵۲۔ تشکیل جدید،ص۱۰۔

۵۳۔ ایضاً،ص۱۱۳–۱۱۴۔

۵۴۔ ایضاً،ص۱۱۳۔

۵۵۔ ایضاً،ص۱۱۴۔

۵۶۔ یہ بہت واضح ہے کہ یہاں اقبال کے ذہن میں ولیم جیمس کی کتاب نتائجیت (*Pragmatism*) کا پانچواں باب ہے۔

۵۷۔ تشکیلِ جدید،ص۷۷۔

۵۸۔ اقبال کی شاعری میں یہ نکتہ سب سے واضح ہے جیسا کہ ''جوابِ شکوہ'' کا یہ شعر:

کی محمدؐ سے وفا تُو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

۵۹۔ تشکیلِ جدید،ص ۱۸۵۔

۶۰۔ ایضاً،ص۲–۳۔

حواشی و حوالہ جات(مترجم)

۱۔ تھیلیز (Thales) آیونیا (Ionia) کے شہر میلیٹس (Miletus) کا رہنے والا تھا۔ ایک روایت کے مطابق وہ ۶۲۴ قبل از مسیح میں پیدا ہوا اور اس کا انتقال ۵۴۶ قبل از مسیح میں ہوا۔ تھیلیز کا شمار قبل از سقراطی (pre-Socratic) فلسفیوں میں ہوتا ہے بلکہ اسے قدیم یونانی فلسفے کا بانی سمجھا جاتا ہے اور یہی قدیم یونانی فلسفہ جدید مغربی علم و فلسفے کی بنیاد بھی ہے۔ تھیلیز بنیادی طور پر ماہر ریاضیات اور فلکیات تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے علمِ ریاضی و ہندسہ (geometry) مصر سے سیکھا۔ یہ وہ پہلا فلسفی ہے جس نے مغرب میں اس کائنات کی مادی تشریح (material explanation of universe) کی بنیاد رکھتے ہوئے کہا کہ 'پانی' اس کائنات کا بنیادی جوہر ہے اور اسی سے ہر شے وجود میں آئی ہے۔

۲۔ لڈوِگ جوزف وٹگنسٹائن (Ludwig Joseph Wittgenstein) بیسویں صدی کے نمایاں ترین مغربی فلسفیوں میں سے ایک ہے۔ وٹگنسٹائن آسٹریا (Austria) کے شہر ویانا (Vienna) میں ۲۶ اپریل ۱۸۸۹ء کو پیدا ہوا اور اُس کا انتقال ۲۹ اپریل ۱۹۵۱ کو کیمبرج انگلینڈ میں ہوا۔ وٹگنسٹائن کا کام بنیادی طور پر فلسفۂ ریاضی اور منطق میں ہے مگر اسے بیسویں صدی کے تجزیاتی فلسفے (analytical philosophy) اور فلسفۂ لسانیات (linguistics) کے اہم ترین اور نمائندہ فلسفیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

۳۔ وجودیات/موجودیت (ontology) دراصل ما بعد الطبیعیات (metaphysics) کی ایک شاخ ہے جو وجود، ہستی اور اُس کی فطرت اور نوعیت پر بحث کرتی ہے۔ ontology کا ماخذ دو یونانی الفاظ ontos اور logia کا مرکب ہے۔ ontos وجود، ہستی یا ہونا کو کہتے ہیں اور logia کا مطلب ہے علم۔ لاطینی زبان میں یہ ontologia ہے اور جدید انگریزی میں ontology۔ یہ قدیم مابعد الطبیعیات کی بنیادی شاخوں میں سے ایک ہے۔ اسے فلسفۂ اول بھی کہا جاتا رہا ہے۔ اس میں وجود (being) اور اس کی نوعیت و فطرت کے ساتھ بحث ہوتی ہے اور اس کے ذریعے سے حقیقتِ اولیٰ تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ اس لیے یہ اُن تین طریقہ ہائے استدلال میں سے ایک ہے جو ہستیِ باری تعالیٰ کے ضمن میں دیے جاتے ہیں، باقی دو آگے بیان ہوں گے۔

۴۔ کونیات (cosmology) کا ماخذ بھی دو یونانی لفظ cosmos اور logia کا مرکب ہے۔ cosmos کائنات یا اس مادی دنیا کو کہتے ہیں اور logia کا مطلب ہے علم۔ اس فکری طریقۂ کار کے مطابق اس کائنات یا دنیاے فطرت کی ابتدا، ارتقا اور اجزاے ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ قدیم دور میں یہ فلسفۂ مابعد الطبیعیات کی ایک شاخ تھا لیکن بعد میں یہ اُن جدید سائنسی علوم کی بنیاد بنا جنھوں نے اس مادی کائنات کے سربستہ رازوں سے پردہ اُٹھایا۔ کونیاتی دلائل (cosmological arguments) تفکر کا وہ ذریعہ ہے جس میں مظاہرِ فطرت کے ذریعے سے حقیقتِ اُولیٰ تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ''ہستیِ باری تعالیٰ کے بارے میں یہ ایک ثبوت ہے کہ اس کا آغاز کائنات سے ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے ہر معلول (effect) کی علت (cause) ہونی چاہیے۔ اس کائنات کی بھی علت ہونی چاہیے اور یہ علت ایسی ہو کہ خود اسے کسی علت کی ضرورت نہ ہو ...... ایسی علت جس پر علت و معلول (cause and effect) کا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے، خدا ہے۔ پس خدا علتِ اولیٰ ہے اور اس کا وجود تکوینِ کائنات کے لیے ضروری ہے''۔ [کشافِ اصطلاحاتِ فلسفہ]۔

ارسطو کا خداے 'غیر متحرک محرک' (The Unmoved Mover) اسی سلسلۂ علت و معلول کا منطقی نتیجہ ہے جسے ارسطو کی

مابعد الطبیعیات کا نظریۂ تعلیل (theory of causation) کہتے ہیں اور یہی وہ طریقۂ کار ہے جو بعد میں کونیاتی دلیل (cosmological arguments) کی بنیاد بنا۔

۵۔ دینیات یا الٰہیات (theology) وجودیات اور کونیات کی طرح قدیم یونانی زبان کی اصطلاح ہے۔ قدیم یونانی زبان میں theos الٰہ یا خدا کو کہتے تھے اور مطالعۂ الٰہ theology کہلاتا ہے۔ یہاں الٰہ سے وہ تصورِ الٰہ یا خدا مراد نہیں جو ابراہیمی مذاہب میں ہے، بلکہ یہاں الٰہ فلسفیوں مثلاً ارسطو وغیرہ کا تصورِ خدا ہے، جو غیر شخصی و غیر متحرک اور بے جان ہے۔ لیکن جدید دور میں یہ فلسفے کا وہ پہلو ہے جس میں ذاتِ باری کی فطرت، نوعیت اور کائنات سے اُس کے ساتھ تعلق کے علاوہ انسانوں کے اُس پر اعتقادات کے حوالے سے بحث کی جاتی ہے اور اس طریقِ استدلال کو دینیاتی یا الٰہیاتی دلیل کہتے ہیں۔

۶۔ جان مک ٹیگرٹ (John McTaggart) بیسویں صدی کا انگریز مثالیت پسند (idealist) اور مابعد الطبیعیاتی فلسفی تھا۔ وہ ۳ ستمبر ۱۸۸۶ء کو لندن میں پیدا ہوا اور اُس نے ۱۸ جنوری ۱۹۲۵ء کو لندن ہی میں وفات پائی۔ اُس کی زندگی کا بیشتر حصہ کیمبرج میں گذرا۔ علامہ اقبال انگلینڈ میں دورانِ تعلیم اس سے بھی مستفیض ہوئے۔ *Some Dogmas of Religion* اور *Studies in the Hegelian Cosmology* اس کی نمائندہ تصانیف میں سے ہیں۔

۷۔ جیمس وارڈ (James Ward) انگریز فلسفی اور ماہرِ نفسیات تھا۔ وہ ۲۷ جنوری ۱۸۶۴ء کو انگلینڈ میں پیدا ہوا اور اس کی وفات ۴ مارچ ۱۹۲۵ء کو امریکی ریاست میسا چوسیٹس (Massachusetts) کے شہر کیمبرج میں ہوئی۔ جیمس وارڈ کیمبرج میں چرچ پادری کے طور پر بھی خدمات سر انجام دیتا رہا۔ اُن کی اہم کتابوں میں سے ایک *Naturalism and Agnosticism* ہے۔ وہ بنیادی طور پر شخصی ہمہ نفسیت (personalistic panpsychism) کا ایک بڑا مبلغ تھا۔ اقبال نے علمِ نفسیات کے حوالے سے اس سے کسبِ فیض کیا جس کے اثرات ہمیں تشکیلِ جدید میں نظر آتے ہیں۔

۸۔ ہنری برگساں (Henry Bergson) مشہور فرانسیسی فلسفی تھا۔ یہ نسلاً آئرش اور مذہباً یہودی تھا۔ اس کی تاریخِ پیدائش ۱۸ اکتوبر ۱۸۵۹ء اور تاریخ وفات ۴ جنوری ۱۹۴۱ء ہے۔ ہنری برگساں کا شمار بیسویں صدی کے نمائندہ فلسفیوں میں ہوتا ہے۔ برگساں کا فلسفۂ تغیر، جس کے مطابق تغیر زمانہ اور زمانہ تغیر ہے، نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی تصنیف *Creative Evolution* بیسویں صدی کی بڑی فلسفیانہ کتابوں میں شمار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اس کی دو اور کتابیں بہت اہمیت کی حامل ہیں جو *Time and Free Will* اور *Matter and Memory* ہیں۔ علامہ اقبال قیام یورپ میں ان سے براہِ راست مستفیض ہوئے۔ وہ فکری طور پر فلسفۂ برگساں کے قریب تھے اور اس سے شدید متاثر بھی۔ اس بات کا ثبوت تشکیلِ جدید میں متعدد مقامات پر اپنی بات کی تائید میں برگساں کے حوالوں سے ملتا ہے۔

۹۔ ولہیلم ونت (Wilhelm Wundt) مشہور جرمن فلسفی اور ماہرِ نفسیات ہے۔ ولہیلم ونت ۱۶ اگست ۱۸۳۲ء کو پیدا ہوا اور ۳۱ اگست ۱۹۲۰ء کو اس جہانِ فانی سے کُوچ کر گیا۔ پروفیسر ونت کو جدید علمِ نفسیات کے بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کی مشہور تصانیف یہ ہیں:

1. *An Introduction to Psychology*,

2. *Outlines of Psychology*,

3. *Principles of Physiological Psychology*,

4. *Lecture on Human Ethical Systems and Animal Psychology*.

اقبال جرمنی میں قیام کے دوران ان سے براہِ مستفید ہوتے رہے۔

۱۰۔ روڈولف ہرمن لوتزے (Rudolf Hermann Lotze) معروف جرمن فلسفی اور ماہرِ علمِ منطق تھا۔ وہ ۲۱ مئی ۱۸۱۷ء کو جرمنی میں پیدا ہوا اور یکم جولائی ۱۸۸۷ء کو برلن جرمنی میں وفات پائی۔ علامہ اگرچہ اس سے براہِ راست مستفیض نہ ہو سکے لیکن وہ اس کی کتابوں سے بہرحال کسبِ فیض کرتے رہے۔ لوتزے کی شہرہ آفاق تصانیف یہ ہیں:

1. *Metaphysics in Three Books,*

2. *Outlines of the Philosophy of Religion,*

3. *Microcosmus.*

۱۱۔ ولیم جیمس (۱۸۴۲ء–۱۹۱۰ء) امریکی فلسفہ و فکر کے اہم ترین اور متنوع فلسفیوں اور مفکرین میں سے ایک ہیں بلکہ ان کا شمار انیسویں صدی کے نمائندہ مفکرین میں ہوتا ہے۔ یہ امریکی یونی ورسٹی میں علمِ نفسیات کے سب سے پہلے استاد تھے اور امریکا کے سب سے بااثر فلسفیوں میں سے ایک تھے۔ ولیم جیمس فلسفۂ نتائجیت (pragmatism) کے بانیوں میں سے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی سب اہم خدمت فلسفۂ مذہب میں مذہبی واردات (religious experience) کی نفسیاتی تعبیر ہے۔ اس ضمن میں ان کی تصنیف *The Varieties of Religious Experience* فلسفۂ مذہب میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا اُردو ترجمہ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے نفسیاتِ وارداتِ روحانی کے عنوان سے کیا ہے۔ ان کی دیگر کتابیں یہ ہیں:

1. *The Principles of Psychology,*

2. *Pragmatism,*

3. *The Meaning of Truth.*

علامہ اقبال ولیم جیمس کی فکر سے بہت متاثر تھے۔ اقبال نے تشکیل جدید میں کم ازکم سات مقامات پر ان کا حوالہ دیا ہے۔

۱۲۔ الفریڈ نارتھ وائیٹ ہیڈ (Alfred North Whitehead) ایک انگریز فلسفی، ریاضی دان، اور ماہرِ تعلیم تھا۔ وائیٹ ہیڈ ۱۵ فروری ۱۸۶۱ء کو پیدا ہوا اور ۳۰ دسمبر ۱۹۴۷ کو جہانِ فانی سے کُوچ کر گیا۔ وائیٹ ہیڈ کا ذہن کا نظریۂ عمل (process theory of mind) بہت مقبول ہوا۔ اس نظریے کے علاوہ اس کا تصورِ تغیر یعنی یہ کہ دنیاے فطرت ہر پل حالتِ تغیر میں ہے، بھی بہت اہم ہے۔ وائیٹ کے مطابق یہ کائنات خدا کا تجربہ ہے اور یہ تجربہ مسلسل عمل پذیر ہے۔ اقبال بنیادی طور اسی فکر کے قریب ہیں اور اقبال کے ہاں تغیر اور تخلیق کا جو تصور ہے اُس میں وائیٹ کے نظریے کا عکس جھلکتا ہے۔ تشکیلِ جدید میں کم ازکم آٹھ مقامات پر اقبال نے وائیٹ ہیڈ کا حوالہ دیا ہے۔ ان کی مشہور تصانیف یہ ہیں:

1. *Process and Reality,*

2. *Science and the Modern World,*

3. *Principia Mathematica*.

آخر الذکر تصنیف وائیٹ ہیڈ نے مشہور انگریز فلسفی اور ریاضی دان برٹرینڈ رسل کے ساتھ مل کر لکھی تھی۔ وائیٹ ہیڈ نے

فلسفۂ مابعد الطبیعیات میں ایک نیا تصور ''عضویہ organism'' کی صورت میں دیا۔ اس تصور کے مطابق ہر وجود خواہ وہ جان دار ہے یا بے جان، مادی ہے یا غیر مادی وہ ایک عضویہ ہے۔

۱۳۔ نکولائی بردی آئیو (Nikolai Berdyaev) بیسویں صدی میں روس کے فلسفۂ مذہب و سیاست کا ایک اہم فلسفی تھا۔ وہ ۱۸۷۴ء میں روس کے شہر کیو (Kiev) میں پیدا ہوا اور ۱۹۴۸ء میں فرانس کے شہر پیرس کے قریب ایک قصبے میں وفات پا گیا۔ وہ بنیادی طور پر عیسائی وجودیت پسند تھا اور اُس نے آزاد فکر (free thinking) کے نظریے کو پروان چڑھایا اور اس ضمن میں اُس نے انقلابِ روس کے بعد ایک ادارہ ''Free Academy of Spiritual Culture'' کے نام سے قائم کیا۔ ۱۹۱۳ء میں روسی قدامت پسند چرچ کے خلاف ایک مضمون لکھنے پر اُسے ''گستاخی (blasphemy)'' کے مقدمے کا سامنا کرنا پڑا جس کی سزا سائبیریا میں تاحیات جلاوطنی تھی، لیکن جنگ عظیم اول اور انقلابِ روس کے ہنگاموں نے اُسے اس مقدمے اور اس کے نتیجے میں ہونے والی سزا سے بچا لیا۔ انقلاب کے بعد کمیونسٹ پارٹی کی طرف سے مذہب مخالف قانون کے خلاف آواز اُٹھانے پر اور اُس کی دیگر پالیسیوں سے کھلے اختلاف کی بنا پر اُسے ۱۹۲۲ء میں روس سے جلا وطن کر دیا گیا۔ اُن کی کچھ مشہور تصانیف کے نام یہ ہیں:

1. *The Brightest Lights of Silver Age*,

2. *The Meaning of History*,

3. *The Russian Idea*,

4. *Christianity and Class War*,

5. *Dream and Reality*,

6. *Slavery and Freeodm*.

۱۴۔ ولیم پیپریل مونٹیگو (William Pepperell Montague) امریکی حقیقت پسند (realist) مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والا ایک فلسفی تھا۔ ولیم مونٹیگو (۱۸۷۳ء–۱۹۵۳ء) کا ہم نام ایک اور امریکی فلسفی رچرڈ مونٹیگو (۱۹۳۰ء–۱۹۷۱ء) بھی ہے۔ تاہم وٹمور اول الذکر کا حوالہ دے رہے ہیں۔ وہ امریکی فلسفیانہ ایسوسی ایشن کا صدر بھی رہا۔ اس کے علاوہ وہ امریکا کی نمائندہ یونی ورسٹیز میں فلسفے کے اُستاد کی حیثیت سے بھی خدمات انجام دیتا رہا۔ اُس کے اہم کام یہ ہیں:

1. *The Ways of Knowing or the Methods of Philosophy,*

2. *Great Visions of Philosophy,*

3. *The Ways of Things: A Philosophy of Knowledge, Nature and Value*,

4. *Belief Unbound, a Promethean Religion for the Modern World.*

۱۵۔ چارلس ہارٹشورن (Charles Hartshorne) امریکی فلسفی تھا اور ان کا زیادہ تر کام فلسفۂ مذہب کے حوالے سے ہے۔ ان کا دورِ حیات ۵ جون ۱۸۹۷ء سے ۹ اکتوبر ۲۰۰۰ء تک ہے۔ اس حساب سے اس نے ایک طویل عمر پائی اور پوری بیسویں صدی دیکھی۔ اس نے پروفیسر ولیم ریس (William Reese) کے ساتھ مل کر شہرہ آفاق کتاب *Philosophers Speak of God* لکھی۔ اور اس کتاب میں انھوں نے اقبال کو بھی جگہ دی، اور اسی وجہ سے رابرٹ وٹمور نے ان کا حوالہ دیا۔

۱۶۔ فرانسس ہربرٹ بریڈلے (Francis Herbert Bradley) انگریز مثالیت پسند (idealist) فلسفی تھا۔ وہ ۱۸۴۶ء میں عیسائی مبلغ چارلس بریڈلے کے گھر میں پیدا ہوااور۱۹۲۴ء میں اوکسفرڈ شائر میں وفات پا گیا۔ بریڈلے بنیادی طور پر مشہور جرمن فلسفی ہیگل کے جدلیاتی طریقۂ کار کا قائل تھا۔ اس کے علاوہ وہ کثرتِ وجودی (plurality) کی بجائے وحدت (monotheism) پر یقین رکھتا تھا یہی وجہ ہے کہ اُس نے منطق، مابعد الطبیعیات اور اخلاقیات میں ایک طرح سے ساوی وحدت کا تصور پیش کیا۔ اس کا سب سے بنیادی کام (1893) *Appearance and Reality* ہے۔

۱۷۔ علمِ شکلیات/ مارفولوجی (morphology) کا ماخذ بھی قدیم یونانی لفظ morph ہے جس کا مطلب ہے شکل یا صورت، اور اسی سے morphology بنا ہے جس کا مطلب ہے صورت، شکل یا اجسام کی بناوٹ کا علم۔ جدید علوم کے ضمن میں کہا جاتا ہے کہ یہ اصطلاح عظیم جرمن شاعر، فلسفی اور سائنسدان گوئٹے نے وضع اور استعمال کی لیکن اُس نے یہ اصطلاح حیاتیات (biology) کے تناظر میں استعمال کی۔ علمِ حیاتیات میں یہ اصطلاح اجسام کی تشکیل اور بناوٹ پر بحث کرتی ہے۔ اب اس کا استعمال علمِ لسانیات کی ایک اہم اصطلاح کے طور پر ہوتا ہے۔ اس کے مطابق یہ علمِ لسانیات کی وہ شاخ ہے جو الفاظ کی بناوٹ اور داخلی ڈھانچے سے بحث کرتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ ذہن کے اُس عمل کو بھی زیرِ غور لاتی ہے جس کے تحت خیالات الفاظ کا رُوپ دھارتے اور تشکیل پاتے ہیں۔

۱۸۔ اسپائی نوزا (۱۶۳۲ء–۱۶۷۷ء) ڈچ (Dutch) مابعد الطبیعیاتی یا الٰہیاتی فلسفی تھا۔ یہ بنیادی طور پر یہودی تھا۔ سپائی نوزا غیر شخصی خدا کا قائل ہے اور اسی فلسفیانہ فکر کی بنا پر اسے وحدت الوجودی فلسفی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے نزدیک مادہ اور رُوح ایک ہی حقیقت کے دو رُخ ہیں۔ اس کے علاوہ وہ اس کائنات میں عقیدۂ جبریت کا قائل تھا۔ اُسے عقلیت (rationalism) کے ابتدائی علمبرداروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

۱۹۔ رینی ڈیکارٹ (۱۵۹۶ء–۱۶۵۰ء) بلا شبہ مغربی فلسفہ وفکر کے نمائندہ اور اہم ترین فلسفیوں میں سے ایک ہے۔ ڈیکارٹ کو فلسفۂ جدیدہ (modernity) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ کارٹیسی (Cartesian) فکر نے مغربی فلسفے کو ایک نئی راہ پر گامزن کیا۔ اس کی دو تصانیف: *The Meditation on the First Philosophy* اور *Discourse on Method* آج فلسفے کے بنیادی متن کی حیثیت سے یونیورسٹیز میں فلسفے کے نصاب کا بنیادی حصہ ہیں۔ ڈیکارٹ کے افکار نے یورپ کی نشاۃِ ثانیہ (renaissance) میں قابلِ ذکر کردار ادا کیا اور جو بعد میں سائنسی اور پھر صنعتی انقلاب کا موجب بنا۔

۲۰۔ نظریۂ متوازیت (theory of parallelism) کے مطابق جسم اور نفس ایک دوسرے میں مدغم نہیں اور نہ ہی ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں بلکہ جسم اور نفس کے عوامل ایک دوسرے سے مختلف اور جُدا گانہ ہیں اور ایک دوسرے کے متوازی عمل پیرا رہتے ہیں۔ بنیاد اس نظریے کی یہ خیال ہے: چونکہ جسم اور نفس اپنی اپنی ترکیب میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں اس لیے یہ ایک دوسرے پر اثر انداز نہیں ہوسکتے اس لیے ان کے درمیان رشتہ علت و معلول کا نہیں بلکہ متوازیت کا ہے اور اس میں ہم آہنگی خدا کی بدولت ہے۔ صرف ونحو کے حوالے سے parallelism ایسے مرکب جملے یا جملوں کے ایسے مجموعے کو کہتے ہیں جس میں ہر جملہ قواعد (صرف ونحو) کے مطابق ایک جیسا آہنگ اور ترکیب رکھتا ہو مثلاً، میں نے منہ دھویا، بال سنوارے اور ناشتہ کیا۔

۲۱۔ وحدت الوجود /ہمہ اوست (pantheism) اور وحدت الشہود/ہمہ از اوست (panentheism) اسلامی فکر و فلسفہ اور

تصوف وعلم الکلام کی دو اہم اور بنیادی اصطلاحات میں سے ہیں۔ یہ دونوں اصطلاحات بنیادی طور پر ہستیِ باری تعالیٰ اور کائناتِ اکبر و اصغر (مادی دنیا اور انسان) دونوں کے ساتھ اس کے تعلق کے مباحث پر مبنی ہیں۔ ان کی وضاحت یہاں مقصود نہیں، مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ان کے انگریزی مترادفات بالترتیب pantheism اور panentheism ہیں۔ ہم اکثر ان دونوں کو خلط ملط (confuse) کردیتے ہیں۔ pantheism دو الفاظ pan اور theos کا مرکب ہے۔ pan کا مطلب ہے تمام اور theos قدیم یونانی میں خدا کو کہتے ہیں، اور فلسفۂ مغرب میں خدا سے متعلق تمام مباحث کی اصطلاحات اسی کے گرد گھومتی ہیں۔ اس کا مطلب ہوا کہ ہر شے خدا اور خدا ہر شے ہے اور یہ اُس تصور کے قریب ہے جسے ہم وحدتِ وجود کہتے ہیں۔ جب کہ panentheism تین الفاظ کا مرکب ہے،اس میں صرف en اضافی ہے جس کا مطلب ہے'میں'۔ اس اضافے سے pantheism کے مفہوم میں ایک لطیف سا اضافہ ہوجاتا ہے جو وحدت الشہود/ ہمہ از اوست میں واضح ہو جاتا ہے۔''ہمہ اوست اور ہمہ ازاوست میں فرق یہ ہے کہ ہمہ اوست کی رُو سے کائنات اور خدا ایک ہیں ،خدا کائنات ہے نہ اس سے کم اور نہ زیادہ۔لیکن ہمہ از اوست میں خدا کو نہ صرف اس کائنات کے اندر بلکہ اس سے ماورا بھی سمجھا جاتا ہے یعنی خدا اس کائنات میں محدود نہیں؛ اس کے بہت سے ایسے پہلو بھی ہیں جو کائنات کے زمانی اور مکانی (spatio-temporal) تعیّنات میں نہیں آتے''۔[نعیم احمد، تاریخِ فلسفہ یونان ،ص۳۵-۳۶]۔ تاہم یہاں ان دونوں انگریزی اصطلاحات کے حوالے سے یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ یہ خالصاً مغربی فکر کی پیداوار ہیں جس کی جڑیں قدیم یونانی فلسفہ وفکر میں پیوست ہیں، اور مغرب نے انھیں اسلامی فکر و فلسفہ سے مستعار نہیں لیا۔ اور نہ اسلامی فکر نے ان دو کا ترجمہ وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود کی صورت میں کردیا ہے۔ اسے ہم حسنِ اتفاق کہہ سکتے ہیں یا ہستیِ باری تعالیٰ کے متعلق انسانی فکر کی آفاقیت کہ اسلامی فکر و فلسفہ کی یہ دواصطلاحیں مغربی فکر و فلسفہ کی دو اصطلاحوں کے متبادل کے طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات بھی یاد رہے کہ یہ انگریزی اور عربی و فارسی اصطلاحیں سو فیصد ایک ہی مفہوم ادا نہیں کرتیں لیکن ہم انھیں ایک دوسرے کے متبادل کے طور پر استعمال کرسکتے ہیں۔

۲۲۔ الٰہ پرستی (Deism) اسے خدائے عقل یا خدائے فطرت بھی کہتے ہیں۔اس کے علاوہ اس تصورِ خدا کو دینِ بے رسالت بھی کہتے ہیں۔ یہ تصورِ خدا دراصل مغرب میں نشاۃِ ثانیہ کے بعد ظہور پذیر ہوا۔ نشاۃِ ثانیہ کے بعد رفتہ رفتہ سائنس ترقی کرتی گئی اور عقلی علوم کا بول بالا ہونے لگا۔ اس تیزی سے بدلتی دنیا میں خدا اور وحی کو بھی عقلی اور سائنسی علوم کی کسوٹی پر پرکھا جانے لگا۔ اور ظاہر ہے کہ اس سے عقلی و سائنسی اور دینی و مذہبی علوم میں کشمکش پیدا ہوگئی۔ اس طرزِ فکر کے نتیجے میں ایک نئے تصورِ خدا نے جنم لیا جسے Deism کہتے ہیں۔ اس اصطلاح کا ماخذ لاطینی لفظ Deus یعنی خدا ہے۔ اس کے ابتدائی علمبرداروں میں انگریز مفکر ہربرٹ آف چر بری (۱۵۸۲ء-۱۶۴۸ء) کا نام سرِ فہرست ہے بلکہ اسے تو اس طرزِ فکر کا باوا آدم قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ فرانسیسی مفکرین والٹیئر (Voltaire)، اور روسوٗ (Rousseau) نے بھی اس تصور کو پروان چڑھایا۔ اس کے بعد جان لاک (John Locke) نے اسی تصورِ خدا کو فکری بنیاد فراہم کی یہاں تک کہ یہ باقاعدہ ایک مکتبۂ فکر بن گیا۔ اس کی سب اہم بات یہ ہے کہ یہ خدا کو تو تسلیم کرتا ہے لیکن اس کے نزدیک خدا کا انسان سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں گویا یہ وحی و رسالت کا انکار ہے جو مغربی یا ابراہیمی مذاہب (یہودیت،عیسائیت اور اسلام) میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس مکتبۂ فکر کے ماننے والوں کا یہ کہنا ہے خدا تک پہنچنے کا واحد ذریعہ عقل اور یہ دنیائے فطرت ہے اسی لیے اس تصورِ خدا کو خدائے عقل اور خدائے فطرت بھی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک مذہب (الہامی مذاہب) انسان

کا اپنا گھڑا ہوا ایک ہتھیار جس کے ذریعے سے بنی نوع انسان کا استحصال کیا جاتا رہا ہے اور بدستور کیا جا رہا ہے۔

۲۳۔ یہ عشرت حسن انور کے انگریزی میں لکھے گئے تحقیقی مقالے *Metaphysics of Iqbal* کا حوالہ ہے ۔یہ غالباً فلسفۂ اقبال پر پہلا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے۔اس کا اُردو ترجمہ اقبال کی مابعد الطبیعیات کے نام سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی نے کیا جو اقبال اکیڈمی لاہور سے ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔

۲۴۔ Meliorism کو ہم اُردو میں ''نظریہ اصلاحیت'' کہہ سکتے ہیں۔ یہ تصور خالصاً امریکی فکر ونظر کی پیداوار ہے جس کا سہرا عظیم امریکی فلسفی، نفسیات دان اور نتائجی فلسفی (pragmatist) پروفیسر ولیم جیمس کے سر ہے۔ یہ مابعدالطبیعیاتی طرز فکر ہے جو بے جا رجائیت اور بلا وجہ کی یاسیت کے درمیان ایک معتدل راستہ اختیار کرتا ہے۔اس کے مطابق انسان اپنے عملِ پیہم اور جہدِ مسلسل سے اپنی زندگی اور دنیا کو بہتر سے بہتر بنا سکتا ہے۔ قدرت یا خدا سے بے جا اُمید اور یہ سوچ کہ مصائب وغم نوشتۂ تقدیر ہیں جن کو بدلنا انسانی اختیار میں نہیں، دراصل انسانی فطرت کے خلاف ہے بلکہ یہ انسان خود ہے جو بہت حد تک اپنی زندگی کے سیاہ و سپید کا ذمہ دار ہے۔ یہ وہی فکر ہے جو اقبال کے ہاں (نظم ونثر دونوں میں) کارفرما ہے:

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا
دانہ تُو، کھیتی بھی تُو، باراں بھی تُو، حاصل بھی تُو

حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی، جفا طلبی

(محمد اقبال، بانگِ درا)

۲۵۔ مادیئین (materialists) فلسفۂ مادیت (materialism) کو ماننے والے اور اس مکتبۂ فکر کو اپنانے والے کو کہتے ہیں۔ اس فلسفے کی رُو سے محض مادہ ہی اس کائنات کا بنیادی جوہر ہے یعنی تمام مظاہرِ فطرت مادے ہی کی مختلف صورتیں ہیں۔ اس مادے سے ماسوا اور اس سے ماورا نہ کوئی اور شے ہے اور نہ ہی کوئی حقیقت، حتیٰ کہ ذہن کا عمل بھی مادے ہی کی کارفرمائی ہے۔ اس فلسفے کی ابتدا قدیم یونانی فلسفی تھیلیز سے ہوجاتی ہے جس نے اس کائنات کی مادی تشریح کرتے ہوئے پانی کو مادی کائنات کا بنیادی جوہر قرار دیا تھا۔ صدیوں کا ارتقائی سفر طے کرتے کرتے آج یہ موجودہ طبیعیاتی علوم (physical sciences) کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں اس فلسفے نے سائنسی طرزِ فکر اور طریقہ کار کی بنیادی رکھی جس کے نتیجے میں انسان اس دنیائے فطرت کے سربستہ رازوں کو آشکار کر رہا ہے۔ لیکن اس طرزِ فکر اور اس کے نتیجے میں مادی علوم کی ترقی نے اس کائنات کے غیر مادی پہلو یا روحانیت کے عنصر کو نہ صرف نظر انداز کیا بلکہ سرے سے اس کا انکار ہی کر دیا۔

مآخذ

اقبال، محمد ۔ *The Reconstruction of Religious Thought in Islam* ۔ ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ ۔ لاہور: انسٹی ٹیوٹ اوف اسلامک کلچر، ۲۰۰۹ء۔

احمد، شہزاد (مترجم)۔ اسلامی فکر کی نئی تشکیل۔ لاہور: مکتبہ خلیل، س ن۔

جالبی، جمیل (ایڈیٹر)۔ قومی انگریزی اردو لغت ۔ پاکستان: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۶ء۔

سی اے، قادر، اکرام رانا (مؤلفین)۔ کشافِ اصطلاحاتِ فلسفہ۔ لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۴ء۔

عبداللہ، سیّد (مرتب)۔ متعلقاتِ اقبال۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۷۷ء۔

نیازی، سیّد نذیر (مترجم)۔ تشکیلِ جدیدِ الٰہیاتِ اسلامیہ۔ لاہور: بزمِ اقبال، ۲۰۱۲ء۔

احمد، نعیم ۔تاریخِ فلسفۂ یونان۔ لاہور: علمی کتب خانہ، ۱۹۹۰ء۔

عشرت، وحید (مترجم)۔ تجدیدِ فکریاتِ اسلام۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۰۱ء۔

برقی ماخذ

https://plato.stanford.edu./entries/pantheism/

Basit Bilal Koshul *
Ahmed Afzaal **

Confessions: Abd al-Majid Daryabadi's Autobiographical Account of his Spiritual Journey

Abd al-Majid Daryabadi (1892–1977) was an Indian Muslim scholar who was active in political, academic, literary, and religious circles during a career that spanned more than six decades. He published his first article at the age of nine and had a book published in English shortly after he graduated from college. (The book—titled *The Psychology of Leadership*—was published in 1915 by T. Fisher Unwin, a well-known British academic publisher.) In addition to publishing in both Urdu and English newspapers, periodicals, and journals on a regular basis, Daryabadi penned one of the best-known Urdu tafāsīr of the 20th century—*Tafsīr-i Mājidī*. Around 1928, he developed a deep personal relationship with Shaykh Ashraf Ali Thanavi, a celebrated Muslim scholar and leader. Taking Shaykh Thanavi as mentor was the culminating point of Daryabadi's two-decade long spiritual journey. The milestones on this journey are described in detail in his autobiography—آپ بیتی. The relevant excerpt is translated below.[1]

Chapter 29

The Beginnings of Atheism

I was born in a religious family and was brought up in a religious environment. My mother and elder sister were regular in their *tahajjud* prayers.[2] My respected father was regular in fulfilling his ritual obligations and was a very devoted believer in general; my elder brother was neither irreligious nor one to

abandon his daily prayers. In addition to the practice of religion, religious learning was also quite prominent in my extended family. My paternal grandfather was a *muftī* and a *faqīh*, qualified to issue religious rulings, and I had been hearing of the scholarly and religious exploits of my maternal grandfather since the very beginning. Under the influence of my paternal uncle, I had adopted the attire of a typical clergyman even when I was still a child—complete with an ankle-length robe, a colorful *tasbīḥ*, and a tan turban. My reading interests too were focused largely on religious books. I had a *maulvī ṣāḥib* as my private tutor at home and a *ḥājī ṣāḥib* as my Arabic teacher in school, and it was the company of these two individuals that significantly shaped my early life. By the time I reached the 7th or 8th class, at the age of 12–13 years, I had pretty much become a full-fledged *mullā*. By reading everything that I could get my hands on, and often borrowing other writers' ideas, I even started composing entire essays of my own in response to Hindu, Christian, and Deist polemicists. I also recall that, during those years, I used to revere Maulana Abd al-Hayy Farangi-Mahalli as India's foremost Islamic scholar, and even as the *mujaddid*, though it had already been quarter of a century since his death.[3] I was also influenced by the polemical writings of Maulana Muhammad Ali Mungeri and Maulana Sanā'ullah Amritsari[4] that were aimed at refuting the arguments favoured by Christian missionaries and Arya Samaj preachers.[5]

My interest in religious debates and polemics became even more pronounced after I reached 9th class. As I became acquainted with the writings Maulana Shibli Nu'mani—such as *Al-Kalām* and *Risā'il*—my interests shifted towards philosophy and theology.[6] Instead of refuting the Arya Samaj or the Christians, I now became more interested in refuting atheists and materialists. At that time, I was still diligent in performing my ritual obligations, including congregational prayers and fasting.

It was in this very state of strong faith and religious

fervour that I passed my 10th class exams from Sitapur High School at the age of 16 and moved to Lucknow where I enrolled in Canning College in July 1908. Before college started, I chanced upon a book in English at the home of one of my relatives. The book was quite bulky. Being the proverbial bookworm from the very beginning, I had this irresistible urge to read everything that I came across. Once I got my hands on this book I began to read it voraciously. What happened next is hard to put into words. As I read the book, a new world of rational thought progressively opened up in front of my eyes. The universe of my previous beliefs and norms was turned upside down. The book was not about religion, nor did it seem to repudiate Islam or attack religion in any overt fashion. It was titled *The Elements of Social Science* and dealt with social norms and customs. The author's name was missing from this edition and in the place of a name only the professional qualification of the author was noted, indicating that he was a medical doctor. In later editions, the name of Dr. Drysdale appeared and it also became known that he was a fanatical atheist in his day.[7] This was not so much a book as a mine-filled tunnel. It was an attack on those moral restrictions and prohibitions that religion considers to be self-evident truths and upon which it bases its various injunctions—i.e., modesty and chastity. The book undermined these very fundamental moral values. It claimed that the sexual urge is a physiological demand of the body, and that to repress this demand and postpone its fulfillment until one is married is not only pointless but also exceedingly harmful to one's health and detrimental to the process of natural, physical growth. Consequently, one should disregard all such restrictions and prohibitions and trample underfoot all the artificially concocted rules of religion and ethics.

That was just one of the many topics discussed in this book. Along the same lines, the book hammered away at every moral value that has always been held in high esteem by religion and ethics. I came across Malthus' notions of

population control and contraception for the first time in this book. The tone of the writing was without a doubt forceful and convincing. How could a naïve adolescent, 16 years of age, keep his fragile little boat of faith and morality afloat in this raging tempest, especially when the claims and arguments of the book were in complete accord with libidinal urges?

All the strength that I had gathered for the defence and propagation of Islam could not withstand such a massive assault. Seeds of doubt and suspicion were sown in my heart against religion and morality. I said to myself: What sort of mirage have I been chasing up till now? Those beliefs that I had accepted as part and parcel of my faith based solely on blind following [of tradition]—how weak, feeble, and hollow they turned out to be in the light of rationality and critical analysis! This was the reaction in my heart and mind after completing the book. The beauty of propaganda is that it doesn't have to carry out a frontal attack; rather, what destabilizes the fortress is relentless shelling around the perimeters—causing so much confusion among its defenders that they become inclined to willingly surrender.

Around the same time that the seeds of this suspicion and doubt were being sown, I came across a multi-volume collection (each volume a book in itself) titled *International Library of Famous Literature* in the Library of Lucknow. This book was also not about religion but rather about literature and rhetoric; the best pieces of literature from across the world had been compiled in this collection.[8] Islam and the Qur'ān are mentioned in one of the volumes—even if it is not in positive terms, the presentation is not in especially degrading or negative terms either. But in this same volume there was a full-page image of "the founder of Islam." Under the image there was an apparently authoritative reference claiming that this was a picture of a certain painting. In other words, the picture was presented as being accurate and authentic in every respect. The picture depicts an Arab, wearing a cloak and a turban, with a bow in his hand, a quiver full of arrows across his chest, and a

sword slung across his back. Instead of showing gentleness, the face was contorted by rage. Taken together—*I seek refuge in Allah*—the picture was that of some savage and fearsome chief of a Bedouin tribe. If, God forbid, I were to come across such an image today, my instinctive response would be:

> *I seek God's forgiveness*—this figment of someone's imagination lacks even the flimsiest of connection with reality; the ḥadīṡ literature contains a detailed description of the Prophet's blessed face and everyday dress, while this caricature concocted by some devil bears no resemblance with the person it claims to depict.

But when I originally saw the picture I did not have that awareness. As a result, a heavy blow came down hard on both my heart and my mind. Upon seeing the picture an inner voice said:

> Good heavens! I have been the victim of a massive fraud; all the tales of mercy and forgiveness, charity and leniency have turned out to be false—the reality of the matter has only now dawned upon me.

A mind that was already in awe of all things Western wasn't capable of entertaining the possibility that the picture itself was fictitious. From my viewpoint, it wasn't even conceivable that anything said by a Westerner could be wrong. I was convinced that reality had to be exactly what was depicted in that picture.

There you have it—a citadel erected after years of hard work came crashing down in a very short time. This happened not as a result of losing some debate with an Arya Samaj Hindu, a Christian missionary, or some other enemy of Islam. Forget about having any faith in the Blessed Prophet as the Messenger of Allah, I couldn't even imagine him as a great or noble human being! The enormous gift of Islam and faith had turned into a barren wasteland of apostasy.

This part of my autobiography deserves careful reading and reflection by every Muslim because of the lessons and insights it offers. A boy—rather a young adult—raised and

educated in a deeply religious environment was overpowered by the devil's very first or second assault. There are many doors that lead to misguidance, and there are many paths that the devil can use for that purpose. Under such conditions, how could I maintain regularity in performing my obligatory daily prayers? Initially, I started to become somewhat irregular; then irregularity became the norm. I began to skip a prayer here and there; then the skipping started to add up, until I reached a point where I stopped praying altogether and gave up entirely such things as ablution, Qur'ān recitation, and fasting. In the beginning, the fear of and deference to my father kept me attached to ritual obligations—but for how long? Whenever I would go home to Sitapur from Lucknow, I would slip away from him whenever the time for prayer approached, or I would pretend to be sleeping. The most delicate issue was the Friday congregational prayers. At first my late father would try desperately to wake me up so that he could take me with him to the *masjid*; seeing that I—the miserable wretch—was not going to get up for prayer and that time was running out, he would leave me in my pathetic state and depart for prayers. What went through his heart and mind during these episodes? Who can tell today?

When I look back upon these events and think about what that pious, God-fearing man went through because of my rebellion, I feel like crawling into a hole in the ground on account of feeling ashamed at my wretchedness. But at a time when I was bent upon open rebellion against God and His Prophet, what possible deference could I have extended to my poor father!

It must be noted that even during that period my study of religious texts was not insignificant, but it proved to be entirely inadequate in the face of the raging tsunami of Western atheism. The laws of nature are operative throughout the majestic expanse of the universe, and the Almighty Creator does not make any exceptions or give any special favours to anyone or anything—not even His revealed religion, not even

His *masājid*, not even His Qur'ān, not even His Ka'ba, and not even His own Prophet. The capacity to cut, slice, and chop that He has bestowed upon the blade of a sword remains equally effective regardless of the object that has been placed in front of it—whether it's the pages of the Holy Scripture, the pulpit of a *masjid*, the walls and gates of the Ka'ba, the head of a saint or sage, or the blessed body of a noble prophet.

Do not come in front of a sword without a shield,
The sword cannot but cut down what is in front of it.

Chapter 30

Atheism and Apostasy

While in college, I gave particular attention to logic and philosophy. Logic was part of the college curriculum, but I had started studying it even during High School when it wasn't a required subject. When I was in 9th class at Sitapur High School, my elder brother was in college in Lucknow. Once, when he came home for summer vacation, he brought one of his textbooks with him: it was Stock's *Logic*.[9] I got hold of the book and started reading, though I understood only bits and pieces of it. I also read his earlier essays on the logic of major and minor premises.[10] In college, I finally got the opportunity to fully satiate my thirst for the study of logic. In addition to the required course readings, I began to borrow and read books on logic from the college library on a regular basis. I was such a voracious reader that I went through Mill's difficult and bulky *A System of Logic*, even though it was more of a book of philosophy than it was of logic.[11] I also began to study philosophy as such—especially that branch of philosophy that came under the heading of "psychology." Even though hardly anyone would believe it today, psychology in those days was not a branch of science but of philosophy, and it was divided into a number of subfields; in addition to individual psychology, there were additional subfields like social psychology, abnormal psychology, etc. There was no shortage of atheistic and semi-atheistic thinkers writing in English. I consciously searched for and diligently read the works of such

thinkers; [John Stuart] Mill [1806–1858] was on the top of the list. My heart and mind were deeply influenced by skeptical ideas as I went through the writings of [David] Hume [1711–1776] and [Herbert] Spencer [1820–1903]. Some of these writers were actually scientists but were counted among atheistic philosophers. I also paid homage to the dogmatic proponents of atheism—including Britain's Charles Bradlaugh,[12] Germany's Büchner,[13] and America's Ingersoll.[14]

It goes without saying that studying this literature only nourished my skepticism and strengthened my atheism. However, the writings of these atheists and semi-atheists were not nearly as significant in turning me away from Islam and moving me towards manifest apostasy as were those scientific books on psychology that were penned by the experts in the field. On the surface, these latter writings had nothing to do with religion—they appeared to neither reject nor affirm religion in any noticeable way—but a deadly poison still ran through the lines of these apparently objective and harmless textbooks.

For example, a man named Dr. Maudsley authored two voluminous books which gained wide acclaim, *Mental Psychology* and *Mental Pathology*.[15] In this second book, as he was discussing mental diseases and psychological disturbances, this miserable wretch offered, apparently out of nowhere, the revelatory experience of Muhammad (peace be upon him) as an example. Mentioning the Blessed Prophet by name,[16] he wrote that it was entirely possible for an individual suffering from epilepsy to leave a great legacy in the world. The foundations of my faith had already been hollowed out; after hearing about the research done and results attained by "the experts in the field"—these miserable wretches—any remaining traces of faith quickly vanished. In short, my atheism and apostasy had now reached their full maturation.

If your faith is dear to you, please read these lines very, very carefully—for God's sake. Pause here for a bit and think about the consequences that are awaiting your beloved children

whom you're pushing into that raging fire which goes by the name of "modern education."

During Intermediate,[17] when my tendency towards irreligion and disbelief was becoming more and more pronounced, I came across the catalogue of London's Rationalist Press Association.[18] This was nothing less than a dream come true! In promoting the rationalist school of thought, all of these books argued for the negation of religion and the promotion of atheism. Even though the main focus of their attack was Christianity, no religion was safe from their debunking criticism. Each book could be bought for a trifling amount. Such affordability was surprising even in those days of low prices. At first, I would borrow these books from others; as my addiction and craving increased, I became a dues-paying member of the Association and accumulated a notable collection of its publications. I started calling myself a "rationalist" and felt proud in doing so. How gratified I felt every time I looked at the mini-library I had assembled! There was no branch of the Rationalist Press Association in India; I would send the dues on a regular basis to London and paid for a subscription to its flagship bi-monthly publication "The Literary Guide and Rationalist Review." Gradually, I began to feel embarrassed at being associated with the term "Islam." When I had to fill out the form to register for annual exams, under religious affiliation I wrote "Rationalist," instead of "Muslim."

In mental, intellectual, and rational terms I had now become completely Westernized—a brown *ṣāḥib*. My interaction with Muslims naturally decreased and I stopped attending Islamic functions and festivities altogether. The one saving grace was that my personal and social links with family members and relatives remained intact. Around the same time, I observed one of my classmates who had completely cut himself off from his family and had adopted the cultural, social, and behavioral norms of Hinduism to such a degree that he was completely assimilated into that tradition. In contrast, I

remained Muslim in my outward appearance, eating habits, and everyday manners. In fact, it could be said that to a certain extent I remained Muslim in my emotional life as well, albeit as an "Enlightened Muslim"—but at that time who among the young generation of Muslims was not an Enlightened Muslim? Thank God that the roots of my attachment to the Muslim community were not severed. A commitment to Muslim nationhood is itself a great blessing, second only to the religion of Islam itself—and no one should belittle it as lacking in real value. It was only later in life that I became conscious of the immense worth of this blessing. There was nothing exceptional about the extent to which I wore Western clothing—other Muslims did that too. I went to the movies as often as was the norm among Muslims. The one thing I did not do was drink alcohol—even though I repeatedly made the intention to try it. But even if I had tasted alcohol, it would not have been anything totally out of the ordinary.

The point is that I did not do anything which would have led to outright ostracism by my family and relatives, or a social boycott by some segment of the Muslim community. The most important blessing was that I never said anything which would've offended Muslim sensitivities. I made it a point to keep all conversations within the bounds of academic discussion and remained strictly focused on the issues themselves. Whenever I did critique, it was always in relation to beliefs and ideas; I never criticized or attacked any particular person.

There is a funny story related to my emotional attachment to Islam that is worth narrating. Whenever a non-Muslim would raise objections against Islam, I never ever felt the urge to affirm him in his criticism—to say nothing of supporting his position. In spite of my complete apostasy, I always felt an inner urge to offer a rejoinder to the criticism of Islam by a non-Muslim. In October 1911, there was a large conference of Christians, in which one of the participants was a famous anti-Muslim polemicist named Zwemer, who had come

from Bahrain to attend the conference and whose notoriety preceded him.[19] I was studying for my B.A. at that time and had completely rejected Islamic beliefs and doctrines. Upon hearing of Zwemer's arrival, my friend Maulvi Abd al-Bari Nadavi and I went to meet him as soon as the first chance availed itself. Zwemer received us warmly but as was his habit he began to raise objections against Islam. As hard as it is to believe—but you have to believe me—just as my friend started to respond to the objections in Arabic, I began to respond to them in English. Zwemer never got the slightest hint that I had become totally disillusioned with Islam and had become an apostate. After all, I was not in the least influenced by any Christian priest or any Arya Samaj missionary or anyone who declared themselves to be an enemy of Islam. All that I was influenced by came from Islam's hidden enemies—those individuals who claim to be objective and unbiased in their knowledge and expertise and in their sophisticated research programs, but who—either deliberately or inadvertently—would inject poison in the student's mind. A naïve and uninformed reader, failing to maintain his defensive faculties at high alert, could not but eventually become their hapless prey. Since I was convinced of the greatness and wisdom of Western thinkers, and since my mind had already surrendered to them intellectually, every single thing that they said or did appeared to me as if it were above all suspicion and beyond all doubt.

As I have noted elsewhere in this book, from March 1910 until the end of that year, Maulana Shibli Nu'mani's book *Al-Kalām* was extensively discussed and critiqued in the periodical "Al-Nāẑir." The critique of the book was merely a pretense, however. The attacks were actually aimed at the fundamental beliefs and doctrines of religion, such as the reality of God, prophethood, revelation, and life hereafter. While this critique did not seal my materialism, it did provide a certificate of authenticity for my agnosticism and skepticism.

My father (may his soul rest in peace) passed away in November 1912 in Makkah while performing Ḥajj. My turning

away from religiosity had caused him profound sadness and heartache, and he had taken me to every notable religious figure he could think of in the hope that I would repent and reform. Later on, I learned from a relative who was with him during Ḥajj that he had grabbed on to the covers of the Ka‘ba and prayed from the bottom of his heart for the guidance and return of his son. How was it possible for the sincere prayer of a true person of faith to not be answered sooner or later? Why would the Almighty Creator—the one who answered the prayers of Prophet Jacob (peace by upon him) for the return of his son after making him weep without end—not respond to the supplication of this individual, Abd al-Qadir, who was both a member of the ummah of Muḥammad (peace be upon him) and also a descendent of Prophet Jacob (peace be upon him)?[20]

Chapter 31

Light at the End of the Tunnel

The period of atheism and apostasy lasted for a decade—from 1909 or a little earlier until the final quarter of 1918. Now that a long time has passed since that ten-year period came to an end, it seems if it were only a fleeting moment. But create a mental image of the period of atheism when it was not something in “past” but very much in the “present,” something that was actually occurring—and occurring with great force and intensity. *I seek refuge in Allāḥ!* How protracted did it appear at the time—it was as if this period would never come to an end so long as I was alive. This was the sense that I had, and it was also the sense of those around me—friends and enemies, supporters and opponents—everyone. (The only exceptions were a handful of perceptive individuals who recognized that my atheism was temporary.)

It was in August of 1918 that I moved back from Hyderabad to Lucknow. There, I began reading the works of religious and semi-religious philosophers out of sheer interest and curiosity. After quickly going through the works of Europeans like [Arthur] Schopenhauer [1788–1860], the first major thinker I came across was the Chinese sage, Confucius.

Whatever else one may say about Confucius' teachings, his ideas, like those of Schopenhauer, were not at all purely materialistic. The ethical dimension was so dominant in his thought that its outer edges touched the borders of spirituality, and he did seem to have an inclination towards the unseen realm of reality. This was my first encounter with the work of a philosopher or sage whose point of view was characterized by something other than pure materialism. This encounter further stimulated my curiosity. One of my college classmates, Dr. Muhammad Hafīz Sayyid, was most helpful in pointing me in the direction of Buddhism, Jainism, and theosophy. In this way, God—the Most Wise—continued to provide the means for guidance and inner cultivation that were appropriate to my condition, and He did so not just at every stage but at every step of the way.

After reading an important and profound book on Buddhism, I realized that, far from being some hodgepodge of superstitions, Buddhism actually contained many deep truths and insights about human ego and spirit. Next, I started to delve into theosophical literature. (For obvious reasons, all of this study was in English.) Theosophy can be considered another name for Hindu mysticism or Hindu mystical philosophy—the entire focus is on the spirit and its various states, with some similarity with elements of the occult sciences [that are familiar to Muslims]. Mrs. Annie Besant [1847–1933], who had converted from Christianity to Hinduism, was the animating spirit as well as the leading advocate and missionary of this movement. Dr. Bhagavan Das [1869–1958], a philosopher and mystic from Banaras, was another important figure in this regard; he was among the best expositors and interpreters of Hindu mysticism and philosophy. I read many of the writings of these two thinkers and learned a great deal from them. I went through the writings of Tilak of Maharashtra[21] and Aurobindo Ghose [1872–1950] of Bengal/Northern India as well. Around the same time, I studied every English translation of Sri Krishna's *Bhagavad Gita* that I

could find.[22] This text turned out to be a most amazing eye-opener for me, as it brought to light an entirely new spiritual universe—a universe above and beyond the material world—into my field of awareness. I also read many of the writings by [Mohandas Karamchand] Gandhi [1869–1948] during this period. Gandhi was able to offer a spiritual interpretation of, and confer spiritual meaning on, every minor or major event that occurred in the material world—an approach that left [a positive] imprint on my heart and mind.

As a result of 18–24 months of continuous, focused study during 1919–20, the idol of Western and materialist philosophy that had been enthroned in my mind was shattered to bits. I could now see that the final word and the decisive interpretation of the mysteries of the universe could not be the ones provided by Western materialists. On the contrary, I realized that one could find in this world many different interpretations and theories about the universe—all of them quite coherent, and each more appealing than the previous one. I also realized that the world of the spirit was not a world of fantasy and superstition worthy of ridicule and cursory dismissal, but rather a real, actual world of fact that must be approached with great respect. If the profundity of insight along with the scope of inquiry and attention to detail were the criteria by which a text was to be judged, then the teachings of Buddha and Sri Krishna were not just on par with those of Mill and Spencer, but were actually far superior to them in many respects. In comparison to the teachings of these towering sages, the writings of Western intellectuals began to appear shallow and mediocre.

The spiritual teachings mentioned above were quite remote from Islam; nonetheless, they allowed an entirely new perspective to come into focus with respect to life's big questions and the mysteries of the universe. As a result, the grand edifice erected on the foundations of materialism, skepticism, and agnosticism through years of painstaking work came crashing to the ground. My heart came to accept the

reality of a spiritual universe in addition to—and far transcending—the world of matter. I understood that what was felt, mirrored, and observed by the physical senses wasn't all that was real, that underneath its depths and beyond its heights there was an entire "realm of the unseen"—*'ālam al-ghaib*—that existed in its own right.

Indeed, there is profound wisdom and significance in the fact that the Qur'ān explicitly identifies [the capacity for having] faith in the unseen—*īmān bi al-ghaib*—as the defining characteristic of faith. A person must begin by attaining faith in the reality of the "unseen"—for this is the necessary prerequisite for subsequently acquiring any knowledge of its different elements and details. The typical *mullā* may not recognize the real value of this particular stage [in a person's journey], but the fact is that my affirmation of a spiritual world constituted the first major "clear victory"—*fatḥ-i mubīn*—of faith over and against the combined forces of atheism and skepticism.

This stage of my journey had barely begun when the first volume of *Sīrat al-Nabī* (The Life of the Prophet) by Maulānā Shiblī came off the press. It was enough for me that the book was authored by Shiblī, for I would have eagerly devoured anything written by him regardless of the subject matter. I opened the book and did not take a break until I had read it from cover to cover. Right there was the real cause of my disenchantment! The biggest obstacle that had caused my soul to stumble and fall had to do precisely with the blessed life of the Prophet (peace be upon him). It was nothing other than the biography and personality of the Prophet that had been the main target of criticism by Orientalists and other Western scholars, particularly regarding his participation in wars and battles. These bigots had convinced me through all sorts of machinations that the Noble Prophet was—*I seek refuge in Allāh*—nothing but a ruthless conqueror. Through this book, Maulānā Shiblī (may Allāh shower His mercy on his grave) had put healing ointment on precisely this wound and

administered medicine to cure exactly this pain. By the time I reached the book's end, the image of the Blessed Prophet that emerged in my mind was that of a great reformer of nation and community and a most merciful and munificent leader—a person who engaged in fighting and violence only as an absolutely last resort after he had been left with no other option. Today, most Muslims would think that the image of the Prophet as a generous reformer and a kind ruler does not do full justice to his exalted status, and for this reason they would probably judge Maulanā Shiblī's work as lacking in value. But if people really wish to know the true worth of this book, they should ask the person whose heart was—*I seek refuge in Allah*—full of hatred and revulsion for the Noble Prophet! I will never forget the immense debt I owe to Shiblī's book. After all, whatever opinion Muslims may have of Abū Ṯālib, the fact of the matter is that he belonged to an entirely different category than the evil wretches named Abū Lahab and Abū Jahl.

Thus far I have been describing the role of different books and authors who paved the way for my journey back to Islam. It would now be worthwhile to mention the names of those individuals who helped me during this stage. A question will naturally arise in the reader's mind that, even though I maintained good relations with my Muslim friends and relatives, why did most of them keep quiet—why didn't they fulfill their obligation of sincere council and advice, either publicly or privately? Part of the answer lies in run-of-the-mill oblivion, apathy, inertia, and excessive tolerance. Secondly, many individuals did try as best as they could, but I was not the type of person who would give them the time of the day. A famous *maulvī ṣāḥib* from Farangi Mahal in Lucknow, a distinguished Shaikh of *ṯarīqa* from Uttar Pradesh, a well-known Sufi from Delhi—all of them tried to persuade me in their own way but none of them was able to win me over:

> No matter how much medicine and treatment I received / The disease went on spreading and I did not regain health.

If I have to name the individuals whose sincere and sagacious attempts, often carried out in a quiet and unpretentious manner, proved most effective in changing the direction of my life, then it would be the two men mentioned below.

The first of these was Akbar Allāhabādī [1846–1921], the celebrated master of witty and satirical poetry. He never allowed even the whiff of contentious argumentation or debate into our conversations, nor did he ever preach, admonish, or moralize. Every now and then, however, he would make a comment in his usual sweet and jovial manner that would penetrate deep into my heart, while also expanding my mind to create room for the acceptance of truth. One day he said to me:

> Well mister, you studied Arabic in college—so are you still in touch with it? It's important to cultivate the knowledge of language, whichever it might be.

I replied:

> I didn't have free time to continue my study of Arabic.

He said:

> It doesn't have to be anything arduous or time consuming. Even the Europeans acknowledge the literary excellence of the Qur'ān, and I have heard that in Western universities the latter half of the Qur'ān is included in courses on Arabic literature. Forget about beliefs—simply study the Qur'ān from the viewpoint of language and literature. Read it every day for as much time as you can easily spare. When you read something you don't understand, just ignore it and move on; tell yourself that those sections aren't meant for you. But eventually you will come across at least a few sentences that you will like—when you do, read those a few times over again. And you don't even have to be in a state of *wuẓū* to do this.

That's just one example of how tactful he was in fulfilling his duty of *tablīgh*.

The second person who was successful in making me re-think my views was the renowned leader of nation and community, Maulana Muhammad Ali Jauhar [1878–1931]. His was a forceful personality, and the affection between the two of us was deep. Sometimes he would employ humour; at other times, he would thunder with passion, or entreat with his tears. Through letters and in person, whenever he got a chance he would counsel me to return to Islam.

I had complete confidence in the intellect, intelligence, knowledge, and sincerity of both of these individuals, which is why I never felt irritated or annoyed by any of the advice they gave me. For their part, both men earned heavenly reward for the sincere concern they showed for my well-being.

After these two individuals of considerable stature, the third person worthy of mention is my friend Maulvi Abd al-Bari Nadavi—who, at the time of this writing (in July 1967), is widely known as Maulana Shah Abd al-Bari, the *khalīfa* (successor) of Shaikh Tẖānavī. His influence, ever so gentle and quiet, was always for the better. And here I almost forgot to mention a fourth name, that of a non-Muslim—Bhagavan Das of Banaras, who was a philosopher and mystic of high acclaim. He too played an important role in leading me out of the dark pit of materialism and into the light of spirituality. In addition to benefitting from his writings, I also had the opportunity to meet with him often.

I had developed an inclination towards *taṣavvuf* after studying the *Bhagavad Gita*. As a result, I was no longer scandalized by the narratives concerning the extraordinary deeds—*karamāt*— of ṣūfī saints or by the spiritual teachings recorded in their *malfūẓāt*. Instead of being repelled by such topics, I now started enjoying them. As a result, I ended up reading a considerable number of books on *taṣavvuf* in both Persian and Urdu. Among those who influenced me at the time, the name of Haji Waris Ali Shah [1819–1905], a widely known

ṣūfī sage from Dewa, is particularly worth mentioning. With great reverence and devotion, I studied his *malfūẑāt* and listened to the stories of his various *karamāt* and supernatural exploits—*khavāriq*—that were quite popular at the time. I did all of this, even though I had not yet become a conscious Muslim.

Towards the end of 1919, I happened to come across a six-volume set of the *Maśnavī* by Maulana [Jalal al-Din] Rumi. This particular set, published in Kanpur, was most attractive because of its bold typesetting and beautiful printing. It was in the possession of one of my relatives, Sayyid Mumtaz Ahmad Bansvi Lukhnavi. I felt a strong desire to read the *Maśnavī*, and the dear relative agreed to start loaning me one volume at a time. All I had to do was start reading, and it felt as if someone had cast a spell on me. Even if I wanted to put the book down, I found that the book wouldn't let go of me! My Persian was weak and I couldn't make any sense of hundreds—probably thousands—of couplets. Nonetheless, I was so completely taken over by the text that I could not stop myself from reading it—I was experiencing the euphoric intoxication of someone hit by Cupid's arrow. I neglected eating and sleeping; all I wanted to do was lock my door and read the *Maśnavī* in complete seclusion. Every now and then tears would flow, and sometimes I would let lose a scream of ecstasy. The quality of the annotations provided in the margins was incredible—having been penned by "our revered spiritual guide." These comments were brief, no more than a few words for each couplet, yet they succeeded brilliantly in extracting the essence of each couplet. I learned later on that the author of these annotations was none other than Haji Imdādullah Muhājir Makkī [1817–1899].

I can't recall how long it took me to finish reading the entire *Maśnavī*, but what I do recall is the profound gratitude I felt for my dear relative who had let me borrow the books, for he was the means through which this priceless blessing had reached me. Without any debate or argumentation, all doubt

and suspicion withered away from my heart. I couldn't wait to declare my faith in the composer of the *Maṡnavī*; it was as if the poet who had written this wonderful poem—*I seek refuge in Allāh*—was my God and my Prophet and my everything. Clearly, I was not yet a Muslim by any stretch of the imagination. At the same time, however, my heart had thoroughly distanced itself from *kufr* and had denounced skepticism and atheism.

During this period, I read many Persian books on Sufism, such as *Manṯiq al-Ṯair* by Attar and *Nafḥāt al-Uns* by Jami.[23] I also became fascinated with the paranormal and the supernatural, and would listen with reverent devotion to the marvellous stories of ṣūfī saints and their extraordinary feats. One of my cousins, Shaikh Na'īm al- Ẓamān, came to stay with us; he turned out to be a living library of ṣūfī hagiographies whose company further intensified my interest. I started visiting ṣūfī shrines and attending ṣūfī festivals both within and outside Lucknow. *I seek refuge in Allah* — but for a while I actually believed that Haji Waris Ali Shah was an omnipresent and omniscient being! Overall, however, my alienation from Islam was shrinking day by day, and every step was bringing me closer and closer to Islam—even though the road along which I was travelling passed through the veneration of saints and their tombs.

Chapter 32

The Return to Islam

Due to the changes in my inner attitude, as discussed above, I found myself moving slowly but steadily towards Islam. I had become more than fifty percent Muslim when, in October 1920, I happened to stay at the home of one of my relatives—Justice Nāẑir Yar Jang—in Aurangabad, during a journey to [Hyderabad] Deccan. In his library, I happened to come across the English translation and commentary of the Qur'ān written by Muḥammad 'Alī Lāhorī, a member of the Aḥmadiyya movement.[24] I eagerly took it out of the cabinet and started reading it. The more I read—*all praise belongs to*

Allah—the more my faith increased. Given my Westernized mindset at the time, the exact same meanings and explanations that I found to be banal and ineffective when I read them in Urdu now seemed to have a powerful impact on me as I encountered them in English. This may or may not have been the result of my mind playing tricks on me; either way, in my case at least this turned out to be the real fact of the matter. After reading this English rendering of the Qur'ān, I scrutinized my heart and discovered that I was, indeed, a Muslim—having uttered the *shahāda* with a clear conscience and without any hesitation, self-deception, or reservation. May Allāh grant this Muḥammad 'Alī paradise at every turn. I do not want to get into the debate about whether his beliefs about Mirẓā Ghulām Aḥmad were right or wrong, for the one thing I cannot deny is my personal experience. He was the one who put the final nail in the coffin of my atheism and apostasy.

The Islam which I had abandoned furtively and ever so gradually, by the grace of Allah I returned to that very Islam in the same gradual, step-by-step manner. Just as it is difficult to give a precise date and time for the beginning of my departure from Islam, it is not at all easy to provide the exact date and time for my return. Nonetheless, I can say that my journey back to Islam reached its culmination in October 1920. I went astray as a result of intellectual inquiry and study, which also turned out to be—*all praise belongs to Allah*—the means through which I was guided. As a result of my own journey, I personally experienced the verity of Akbar Allahabadi's line "as education changes, so will the hearts." The impact of living persons was relatively minor vis-à-vis the twists and turns of my journey.[25]

Hindu philosophy and folk mysticism served as a bridge between *kufr* and *īmān*. This suggestion is particularly noteworthy for those austere and puritanical individuals who throw a fit at the very mention of Hindu philosophy and who equate it categorically with infidelity and misguidance. In fact, that same Hindu philosophy can be very easily turned into a

source of guidance. Nor should such people allow themselves to be so blinded by their religious zeal that they totally dismiss the contributions made by Shiblī Nu'mānī and Muḥammad 'Alī Lāhorī for the propagation of Islam. I for one have personally benefitted from the helping hand of both these authors. Even the work of Justice Sayyid Amīr 'Alī [1849–1928]—author of *The Spirit of Islam* [1891]—should not be belittled, even though the poor soul probably considered the Qur'ān to be the speech of the Prophet.

The main takeaway of my journey is this: The sort of intellectual state I was in would not have allowed me to consider the writings of sages like Shaikh Thanavi as worthy of my attention, let alone study them diligently. In fact, their sermons and admonitions would have affected me in a way that was the exact opposite of the one intended. The food may be nourishing and of the finest quality, but if it doesn't agree with the condition of the patient's stomach, it is bound to cause more harm than good.

There can be no doubt that by this time I was blessed with the riches of faith. However, I was still stumbling around in the world of folk religion and monastic *taṣavvuf*, regularly visiting sufi shrines and participating in sufi festivals. One day I would pay homage at the shrine of Ajmēr,[26] the next day at the tomb of Khavaja Bakhtiyar Kaki.[27] I was a regular pilgrim at the various shrines within Lucknow (such as Shah Mina and Sufi Abd al-Rahman) as well as those in nearby towns such as Rudauli,[28] Bansa,[29] and Dewa.[30] I became especially fond of Delhi's Niẑām al-Din Auliyā[31] and, as a result, became a regular guest of Khavaja Hasan Niẑami [1873–1955] for a long time.

At the beginning of 1921, I left Lucknow and moved to Daryabad. For two consecutive years in Daryabad, I sponsored the annual festival in honour of my [earliest known] ancestor, Makhdūm Ābkash Daryabadi, with great fanfare, including *qavvālī* gatherings. Early next year, I got hold of several ecstatic poems composed by Maulana Muhammad Ali Jauhar

in praise of the Prophet (peace be upon him). I had them performed by *qavvāls*, along with some of my own odes that I composed in the same metre. It so happened that numerous *qavvāls* had arrived in Daryabad, one of the most prominent being the late Afẕal Qavvāl. Attending *qavvālī* sessions became virtually a part of my daily routine, and over time I even began to shed tears while listening to mystical songs. I vividly recall the first time I wept uncontrollably—it was when I heard Jāmī's famous ode that begins with the following couplet:

> Walk, once more reveal your stately beauty,
> Make dizzy the heads of devotees full of love for you

My eyes would well up with tears whenever I heard the blessed name of Allāh's Messenger (peace be upon him). On several occasions, I saw in my dreams saints and sages who had passed away, as well as those who were still living.

This stage lasted for two-and-a-half to three years. It was probably around September 1923 that I was blessed with the opportunity to study the *Maktūbāt* [letters] of Mujaddid Sirhindi.[32] I got hold of a nine-volume set published in Amritsar.[33] This edition was impressive in every way—beautiful script clearly printed on high quality paper, along with annotations in the margins—just like the Kanpur edition of the *Maśnavī*. This text had more or less the same effect on me as Rūmī's *Maśnavī* had had three or four years earlier—with one major difference. The *Maśnavī* had given birth to the intoxication of spiritual ecstasy, which I experienced as something akin to the heat of passion. As a result, I had so far been aimlessly wandering hither and thither, giving myself over to every saint—whether dead or alive—whom I happened to come across. Now, through reading the *Maktūbāt*, I found the solid path of following the *sharī'a*. The desired end became clearly established—the attainment of God's pleasure—and the means of attaining that end became obvious as well—obeying the Prophetic injunctions. As long as I am alive, I will not

forget the blessings and favours that were bestowed upon me by means of the *Maṡnavī* and the *Maktūbāt*. Whatever guidance I received, I must acknowledge that, in the final analysis, it came about as the fruit of my study of these two texts—and this was despite the fact that the study took place without the help of a teacher, and that it remained to a large extent superficial and cursory due to my deficient capacity and competence.

It was at this point that I began my study of core religious texts. The little bit of Arabic that I had learned in college finally paid off. I embarked upon the study of *tafsīr*, *ḥadīṡ*, *fiqh*, and *kalām* with great interest and diligence, often relying upon Urdu translations. By the grace of Allāh, the majority of the key texts in each of these areas had already been translated into Urdu. I got my hands on a number of Urdu and Persian translations of the Qur'ān, and I carefully went through all of them one by one. Then I turned to the classical commentaries on the Qur'ān, and read a*l-Kashshāf* [by Imām al-Ẓamakhsharī] and [its condensed and revised version by Imām] *al-Baiẕāvī*, as well as others. Studying everything in all the available collections of *ḥadīṡ* wasn't a realistic goal, but I did read those sections of the *Ṣaḥaḥ al-Sitta* that appealed to my taste. Similarly, I went through those parts of the well-known and frequently referenced works on *fiqh* that I considered relevant, studying them with the help of translations and marginal annotations. I quickly learned to make use of any book that I could find on Qur'ānic terminology, *ḥadīṡ* terminology, and *fiqh* terminology. I had always been a compulsive reader, and this "disease" of mine proved pretty useful at this stage too, as I devoured page after page of these texts with varying degrees of understanding.

There was a venerable elder in Lucknow, Maulvi Abd al-Ahad Kasmandvi (d. 1929)—in appearance government bureaucrat but a man of deep intuition and insight in reality. I enjoyed his company very much, for I could be mischievous around him, and even a little stubborn. Outside Barabanki there

was another well-respected elder, Maulvi Ābid Husain Fatehpuri (d. 1927)—a learned person, meticulous follower of the *shar'īa*, and a man of high spiritual station. I learned from both men to the extent of my own capacity. By far the greatest benefit that I received in terms of faith came from the company of Maulana Muhammad Ali Jauhar (d. 1931). In appearance, he was neither a mystic, nor a scholar, nor a reformer. In reality, he was a spiritual heavyweight, raging in front of faith. A deep love for the Prophet and an intimate attachment to the Qur'ān dominated his everyday existence. If any life was breathed into my own faith, it was through the blessings of his company. I met him frequently from the end of 1923 to the end of 1930, mostly in Lucknow and Delhi but also in Bombay, Aligarh, and other places. Each meeting provided spiritual nourishment to my moribund faith. My first meeting with Maulanā Husain Ahmad[34] had already occurred in Kanpur in December 1925 in relation to the Khilāfat Committee. Afterwards other such opportunities presented themselves in Deoband, Lucknow, Saharanpur, and in Daryabad itself. It was because of his generosity of spirit that in July 1927 I was able to gain access to Shaikh [Ashraf Ali] Thanavi. I cannot describe in words the incredible benefits—religious, spiritual, and moral—that I received through my association with Shaikh Thanavi. One of his students was Haji Muḥammad Shafī' Bijnauri (d. December 11, 1951 or Zu al-Ḥijja 8, 1370); he was so kind and affectionate towards me that for all practical purposes he appeared to be one of my closest relatives. May Allāh grant all of these righteous souls the loftiest of stations. Other than offering heartfelt prayers for these elders, what else can a worthless commoner and sinner like me do to repay them for the blessed favours they bestowed on me.

Notes and References

* Associate Professor, Lahore University of Management Sciences, Lahore.

** Associate Professor, Concordia College, Moorhead, Minnesota, USA.

[1] ‘Abd al-Mājid Daryābādī, *Āp Bītī* (Karachi: Majlis-i Nashrīyāt Islām, 1996), p 233-259.

[2] The reference to the supererogatory night vigil—*tahajjud*—implies that the elders in the household maintained a higher level of ritual piety than is pursued by most people.

[3] Abd al-Hayy Farangi-Maḥalli (1848–1886) was a well-known scholar and teacher of religious sciences, especially ḥadīṡ and fiqh. He belonged to a prominent and influential family of religious scholars from the Lucknow neighbourhood of Farangi Mahal—so named because the estate once belonged to a French merchant before it was bestowed on the family by Emperor Aurangzēb in 1695. One of the distinguished scholars of this family was Mulla Niẑam al-Din Ahmad (d. 1748), who helped standardize what became the dominant system of Islamic education in South Asia, viz., Dars-i Niẑāmī. For details, see Francis Robinson. *The ‘Ulama of Farangi Mahall and Islamic Culture in South Asia* (London: C. Hurst & Co. Publishers Ltd., 2001). The term *mujaddid* means “one who renews (religion).” It is widely believed, on the basis of a ḥadīṡ, that a renewer of religion appears at the beginning of every Islamic century.

[4] Muhammad Ali Mungēri (1846–1927) was one of the founders of Nadvat al-‘Ulamā as well as its first rector; in order to resist the influence of Christian missionaries, he issued a newspaper, published several books, and established an orphanage for Muslim children. Sanā’ullah Amritsari (1868–1948) was an anti-missionary debater and author of several polemical works on Christianity.

[5] The Arya Samaj movement was founded by Swami Dayananda in 1875 as a missionary form of Hinduism. Starting in early twentieth-century, the movement began a campaign—known as *Shuddhi*—for bringing Indian Muslims and Christians back into Hinduism.

[6] Shibli Nu‘mani (1857–1914) was a widely influential poet, historiographer, and man of letters.

[7] The original title of the book was *Physical, Sexual, and Natural Religion* (first edition 1854), by George R. Drysdale (1825–1904),

a British physician. In earlier editions, the author was identified only as "A Graduate of Medicine" due to the controversial nature of the book's subject matter.

[8] *The International Library of Famous Literature: Selections from the World's Great Writers, Ancient, Medieval, and Modern, with Biographical and Explanatory Notes and Critical Essays* was edited by Richard Garnett, Leon Vallée, Alois Brandl, and Donald G. Mitchell, and published in 1898-99 in London and New York (20 volumes).

[9] *Logic* by St. George Joseph Stock (1903).

[10] This is probably a reference to Stock's *Deductive Logic* (1888).

[11] *A System of Logic: Ratiocinative and Inductive* by John Stuart Mill (1843).

[12] Charles Bradlaugh (1833–186) was a British activist and author who wrote numerous books attacking Christianity and promoting atheism; he founded the National Secular Society in 1866.

[13] Ludwig Büchner (1824–1899) was a German philosopher and physician, famous for his advocacy of scientific materialism; he founded the German Freethinkers League in 1881. Büchner's most important work was *Kraft und Stoff* (1855), translated into English as *Force and Matter* (1864).

[14] Robert G. Ingersoll (1833–1899) was an American lawyer and orator, noted for his defence of agnosticism.

[15] Henry Maudsley (1835–1918), British psychiatrist and author of *The Physiology and Pathology of the Mind* (1867). Revised editions of the book were subsequently published as two separate volumes, *The Physiology of Mind* (1876) and *The Pathology of Mind* (1879).

[16] According to the research done by Tehsin Feraqi, Dr. Maudsley does not explicitly mention the Prophet's name. He does describe the mental and physiological state of an individual experiencing "revelation". Please see: Tehsin Feraqi, *Abd al-Majid Daryabadi: Aḥvāl-o-Āṡār* (Lahore: Idara Saqafat-i Islamia, 1993), p 49-52.

[17] The first two years of college.

[18] The Rationalist Press Association was founded in London in 1885 to publish books that mainstream publishers didn't want to touch because they considered them to be too anti-religious.

[19] Samuel Marinus Zwemer (1867–1952) was an American missionary and scholar who was nicknamed "the Apostle to Islam." In 1911, Zwemer founded the quarterly journal *The Moslem World* with the aim of educating American Christians

about Islam and Muslim societies. The journal is still being published under the title *The Muslim World* by Hartford Seminary.

[20] The extent of Daryabadī's atheism can be gauged from the following passage. After telling the reader that twin sons were born in July 1917, he goes on to note:

The first son died almost as soon as he was born. The funeral preparations and the burial itself were done by my relatives: What did I—the committed atheist that I was—have to do with such things? The second son survived childbirth and I named him "Akbar" in honour of Akbar Allahabadi. After reaching the age of 13 months, he too passed away in September 1918. The mother was beside herself in mourning and grief. What words of comfort could I—being the stone-hearted atheist that I was—offer her? I did not take part in the arrangements for the funeral, the burial, or anything of the sort. (*Āp Bītī*, p. 367)

[21] This is probably a reference to Bal Gangadhar Tilak (1856–1920).

[22] *Bhagavad Gita* ("Song of the Lord") consists of chapters 25–42 of the sixth book of *Mahabharata*; its narrative framework is that of a dialogue between Prince Arjuna and his guide Lord Krishna regarding the absoluteness of the imperative to fulfill one's duty.

[23] Farid al-Din Attar (1145–1221) was a Persian ṣūfī poet, best known for his long mystical poem *Manṯiq al-Ṯair*, translated into English as *The Conference of the Birds*. 'Abd al-Raḥmān Jāmī (1414–1492) was a prolific scholar, poet, and ṣūfī theologian; his book *Nafḥāt al-Uns min Ḥaẕrāt al-Quds* is a collection of ṣūfī hagiographies.

[24] The Aḥmadīyya movement was founded in the Punjab in 1889 by Mirza Ghulam Ahmad (1835–1908). The movement is based on Ghulām Aḥmad's messianic and prophetic claims, including the belief that he represented the fulfillment of various eschatological prophecies. Following the death of Ghulām Aḥmad's first successor in 1914, the movement split into two: the Qādiyānī faction stressed Ghulām Aḥmad's claim to prophethood while the Lāhorī faction held him to be only a renewer of religion, or *mujaddid*. Muhammad Ali Lahori (1874–1951) was a leading figure of the latter faction; his English translation and commentary of the Qur'ān was first published in 1917.

[25] The following description of Daryabadi's first major publication in English poignantly sums up some of the most important issues concerning the relationship among intellectual curiosity, scholarly inquiry, and a person's inner spiritual-intellectual condition:

In 1913, I penned a long English essay titled “Psychology of Leadership.” I had it typed up and sent it to a well-known British monthly “19th Century” to be considered for publication. It was hardly worth being published in this periodical and was returned to me with a cordial note of thanks. I reviewed the essay, expanded it, and turned it into a book. Once again, I sent it to London. Now good fortune smiled upon me and one of the leading publishers of the day, T. Fischer Unwin, agreed to publish it on the condition that the cost of publication be borne by the author. I managed to put together the needed amount and the book was published in London in 1915. After publication, reviews of the book started to appear in the English press—so much so that it was reviewed in *The Times Literary Supplement*. For me this was nothing less than a priceless treasure and I was puffed up with pride and a sense of self-importance to the bursting point. […]

As my book was being prepared for publication in English, I began to expand its Urdu version by adding new examples and supporting evidence. The additions were so copious that the length of the Urdu version became twice or two-and-a-half times the length of the English version. Instead of naming it *Social Psychology*, I chose the title *Social Philosophy*. If I recall correctly, it was published in 1916 by Anjuman Taraqqi-i Urdū. […] Strictly speaking, the book was on the topic of psychology, but since this was the period during which my atheism was in its vigorous, youthful stage, it was as if a potent dose of poison was injected into every single line of the book. Taking the approach of the Orientalists as my model, I did not explicitly attack the Qur’ān or the sīra of the Prophet; instead, I offered such explanations and interpretations concerning them that the reader was left with the impression that both of them were completely worthless. After about a year and a half, when I went to Hyderabad as an employee in the Department of Editing and Translation at Osmania University, a great deal of religious controversy surrounded this book, and many *fatāvā* were pronounced declaring me a *kāfir*. Being firmly in the grip of atheism, I went toe-to-toe with my detractors—meting out as much as I absorbed. But when I finally regained my senses after many years and was blessed to re-enter Islam, the first thing I did was to repent and seek refuge in Allāh from this vile book. I publicly expunged this book from the list of my publications. I seek refuge in Allāh from this book and the

other transgressions and sins that I committed during that period of my life. (*Āp Bītī*, p. 277-8)

[26] The "shrine of Ajmēr" refers to the tomb of the mystic-saint Moeen al-Din Chishti (1141–1236), the founder of the Chishti order of Sufism.

[27] Khavaja Sayyid Muḥammad Qutb al-Din Bakhtiyar Kaki (1173–1235) was a mystic-saint of the Chishti order; his tomb is located near Quṯb Mīnār in Delhi.

[28] The tomb of Shaikh Aḥmad Abd al-Haq (a 14th/15th century mystic-saint) is located in Rudauli, a city in the Faizabad district of Utter Pradesh.

[29] The tomb of Abd al-Razzaq Shah, a 17th/18th century mystic-saint, is located in Bansa, a city in the Barabanki district of Uttar Pradesh.

[30] The tomb of Waris Ali Shah (1819–1905) is located in Dewa, is a city in the Barabanki district of Uttar Pradesh.

[31] Shaikh Khavaja Sayyid Muhammad Nizam al-Din Auliya (1238–1325) was one of the most famous representatives of the Chishtī order; he is buried in Delhi.

[32] Shaikh Aḥmad Sirhindī (1564–1624), often described as Mujaddid Alf Ṡānī (the renewer of Islam's second millennium), was a Ḥanafī jurist and a mystic-saint of the Naqshbandī order.

[33] This edition of Shaikh Sirhindi's 124 letters was edited by Maulvi Nur Ahmad Amritsari and published between 1909 and 1916.

[34] Sayyid Husain Ahmad Madani (1879–1957) was a religious scholar and political leader, associated with Dār al-'Ulūm Deoband and Jam'īyyat-i 'Ulamā-i Hind.

Kanwal Khalid *

*Muqaddama-i Ḥukam***ā** *Singẖ***:[1] A Persian Transcript of the Sikh Era**

Lahore has been a centre for arts and crafts since ages and many art forms have flourished here. It was a favourite city of almost all the rulers in its known history of two thousand years that brought wealth and prosperity, both to the city and its inhabitants. But its prosperity also proved to be a curse for its citizens because the invaders from the northwest used it as a first stopover before going towards Delhi. The city was looted and plundered innumerable times. After the decline of the Mughals, it became an easy prey for Afghans and other local forces that invaded it so many times that it became hard to keep count. No long term, stable government controlled the region and chaos prevailed during the 17th and 18th centuries.

Ahmad Shah Durrani invaded Lahore but due to unrest in Afghanistan, had to go back. In 1765, Lehna Singh and Gujar Singh of Bhangi *Misl* took control of the city. Later on Sobha Singh joined them. They divided Lahore into three parts among themselves and began to rule. This *Trimurti* rule of the city was very difficult and the citizens were miserable. Gujar Singh died in 1791. His son Sahab Singh replaced him. Sobha Singh passed away in 1797 and his son Mahar Singh came into power[2] and in 1798 Lehna Singh died and his son Chet Singh took over.[3] These were the circumstances when Shah Zaman, a Durrani ruler of Afghanistan, entered Lahore in 1797 but as his own throne in Afghanistan was in danger, he granted the city to Ranjit Singh.

Maharaja Ranjit Singh

Ranjit Singh's origin can be traced back to a simple farmer, Daisoo. He was a Jāṭ (a local cast) who lived in a village named Sukher Check in the district of Majha. Daisoo's wealth described in the native style was that he owned "three ploughs and a well". His son Nodh, became a Sikh and got married to the daughter of Gulab Singh of Mejithia. He died in 1750 and left his son Chert Singh behind who died by the bursting of a matchlock in 1771. Chert Singh had three children; Sehed Singh who died in 1872, Raj Kaur who got married to Sahib Singh of Gujarat, and Maha Singh[4] who inherited his father's land and got married to Bhag Singh's sister. Bhag Singh was Raja of Jhind.

On 2nd November 1780, in the house of Maha Singh was born the undisputed monarch of the land of the five rivers, that is, Ranjit Singh and was given the name, Budh Singh. In those days his father conquered Rasool Nagar and changed the name of his son from Budh Singh to *Ran Jeet* Singh, "the one who wins in the battlefield."[5] How true this name proved to be for the young Ranjit!

Maha Singh died in 1792. He was only 30 years old and Ranjit Singh was a twelve-year-old boy. His father left quite a large territory behind that was managed by his mother who got assistance from the *Dīvān* named Lekheo or Lakhpat. Ranjit Singh was a different kind of child who spent his time in war-based exercises. In one of his conversations in the year 1831, he told Captain Wade, Political Assistant in Ludhiana, "When my father died, he left 20,000 rounds of shots which I spent firing at marks." As a result, by the age of 13, he ended the regency of his mother with the help of his father's maternal uncle, Dal Singh and took over the estate.[6]

From the year 1793, began the career of this shrewd and brave statesman/warrior. In 1799 he attacked Lahore with the help of his mother-in-law Mae Sedda Kower. He faced some resistance but had the cooperation of the citizens of Lahore, particularly Mehar Mohkam Din, the guard of one of

the gates of the city i.e., Lohari *Darvāẓa*. This gate was opened for Ranjit Singh on July 1799[7] and he entered Lahore. Chet Singh and Mohar Singh were not brave enough to face the invader so they ran away while Gujjar Singh's son Sahib Singh, the most powerful of them all, was in Gujarat at the time. Ranjit Singh became the undisputed ruler of Lahore. In 1800 he issued a coin[8] and on 12th April 1801 assumed the title of *Maharaja* of Lahore and was given the name of Singh *Sahib*. The government was called *Sarkar Khalsa* and the court, *Darbar Khalsa*.

Ranjit Singh began to expand his territories and forty years later when he died, the boundaries of his government were touching Ladakh, Skardu and Tibet from one side and from Khyber Pass to Sulaiman Mountains from the other. The southern side included Shikarpur in Sindh. On the eastern side, he did not go beyond the river Sutlej, due to a peace treaty with the British.[9]

From 1801 to 1839, Ranjit Singh was the ruler of Lahore. The Maharaja began renovating the city and the project of reconstruction was given to Mian Salah Maimar who doubled the city wall with a ditch in between. All the twelve *Darvāẓas* and two *Morīs* were reopened. Ranjit Singh brought back peace and tranquillity to the city. The people were happy and prosperous and he was able to keep a balance among his subjects. His court was a galaxy of wise administrators, scholars and great warriors. Highly talented people of every religion were serving him. Wise counsellors like Faqir Aziz al-Din, Faqir Noor al-Din and clever generals from Italy and France like Allard and Ventura surrounded him.

Maharaja Ranjit Singh as a Patron of Arts

A lot has been written about the political as well as social life of Maharaja Ranjit Singh. Details concerning his *Darbar*, army, personal life and behaviour have been recorded by different personalities who met him and spent some time with him. W. G. Osborne, William Moorcroft, Emily Eden, Dr. Martin Honigberger, Victor Jacquemont, Baron Charles Hugel,

Henry Lawrence, Leopold von Orlich and many others wrote in detail about the Sikh rulers of the Punjab. Not many provide any information about his interest in arts but a few references do testify his likes and dislikes. Faqeer Waheed al-Din writes:

> Painting, for example, flourished under his patronage and a Sikh school of painting came into existence. It was an eclectic school, combining the Mughal method of treating the subject with the vivid colours of Kangra School.[10]

W. G. Archer, while discussing the not 'very flattering looks' of Ranjit Singh, negates this notion:

> To such ugliness, Ranjit himself was obviously very sensitive and while we know that by the end of his reign he was sometimes employing painters and even tolerating them in *Darbar*, there is no evidence that he liked and, or encouraged their activities.[11]

This misconception is very well corrected by B. N. Gosawamy:

> Again the Maharaja's prejudice against portraits of himself, even if it is taken to be literally true, need not to be constructed as prejudice against the art of painting itself.[12]

When we study the accounts of Sohan Lal Suri, the famous diarist of the Sikh *Darbār*, facts are completely contrary to what Archer wrote. In his memoirs, Suri mentioned the Maharaja's great interest and love for painting. He wrote about important occasions when painters were officially invited to sit in the *Darbār* or accompany delegations to record the proceedings. They were very well paid by the Maharaja himself. In 1834 Suri writes:

> A letter was issued to Sardar Lehna Singh Majithia to construct and repair the vast and extensive *Baradari* situated eastward towards the portico of the garden of Adinanagar, where the Maharaja met the Captain *Sahib* (C. M. Wade) once to inspect the parade of the troops and also the other *Baradari* adjacent, surrounded on all sides with beautiful trees

> and a canal that flowed very smoothly and rapidly. It was further remarked that a painter for the purpose of making figures, pictures and marks pleasing to the sight had been sent for and was to be given one rupee a day from the account of the Maharaja.[13]

All these writers were narrating Ranjit Singh's patronizing of the arts but the need was to find concrete evidence of their narrations. There are very few documents that reveal the financial support and care provided for the painters by the Maharaja and other Sikh rulers.[14] Since very little insight is available about the artists of Lahore, even small bits of information need to be collected and compiled.

Research can reveal some very fascinating materials and one such official record was discovered at the Punjab Archives. It is a document, which consists of letters and details of an inquiry and court proceedings, related to an artist of Lahore, Hukama Singh. According to the records of the Punjab Archives, these documents belonged to Maharaja Ranjit Singh's *Daftar*.[15]

Muqaddama-i Ḥukamā Singh̲ (Trial of Hukama Singh)

The patronage of arts under the Sikh rule can be appreciated by a detailed study of this original document, which is coming to light for the first time. Written in Persian, the official language of the *Darbār*, it is an important proof of the significance of art in the Sikh court.

Papers of the document were tied together and labelled as 'Papers Related Hukama Singh, Royal Painter of Sikh Government, 1839, January to April'. Pages inside consist of three letters comprising very interesting events related to the theft of a book of paintings. The letter written on page one is without any sign or name on it but the tone of the text reveals it is from Maharaja Ranjit Singh. Study of the remaining document confirms that this letter was issued from the office of Ranjit Singh and it was addressed to his son Prince Sher Singh.

Letter is dated 8th January 1839 and it says:

Kind and Sincere Person, who has assembled in his personality innumerable virtues,

I got your letter in which you said that the book of paintings has been stolen. My clerk was on leave so I could not write to you any sooner. You have already mentioned that a book of paintings and a gun had been stolen and the thief had sold the book to Quinton. I sent my servant Chandar Singh to buy back the book. That he did. I saw it but did not like it because at many places the pages with the paintings of the Sardārs had been ripped from the book and sold separately. I issued an order that the thief be traced so that he could bring the whole book to you and you could have the stolen paintings repainted from the artist who serves you.
Dated: 25 Poh, Bikrami 1896

The letter reveals that it is an inquiry about a book that was stolen from Sher Singh and later on was recovered successfully but the thief had removed the pages that had the paintings. Now the Maharaja is ordering his son to have the stolen paintings retrieved and repainted. Name of the painter is not mentioned.

The next letter is clearly addressed to Prince Sher Singh and it says:

Honourable Prince, affectionate and kind to friends, Prince Sher Singh, May Live Long,

The meeting that we had, gave me such happiness that I cannot express. May you live long. Colonel Wade Sahib Bahādur has written to me that he had a discussion with you about the book of paintings. Since you are journeying towards Lahore that is why I am writing to you. Colonel Wade Sahib Bahādur had hired a painter Hukama Singh at Ludhiana and had paid him quite a big amount to prepare a book with paintings of all the princes, important Sardārs and courtiers of the Maharaja Sahib. The purpose of such a book was to present it to the Queen when he went to England, so that

people of that country could know about the dresses and lifestyles of the people of this nation. They would also see how tall and beautiful these people are. The book was almost complete when the artist passed away and it was stolen.

Now when the Colonel Sahib came to Lahore, he was informed that the book was with Cortlandt. Colonel Sahib asked for the book. The respectable person, who had the book, said that he was sending it because you asked for it. But he asked a favour and wanted to be informed if you had received the book. Now Colonel Sahib wants you to trace out the real thief.

After the death of Hukama Singh Musavvir, Colonel Wade sold all his belongings and gave the money to your clerk (Munshi) Shadi Lal and asked him to give the money to the artist's family. At the inquiry it was told that they did not receive the money. Now I want you to ask for the money from the above-mentioned clerk and send it to Colonel Sahib so that he would send the money to the relatives of the artist. I hope that you will take some necessary steps and send me a reply at the Tibbi address because that is where I will be.

8th January 1839

In this letter the name of the artist, Hukama Singh has been mentioned who was hired by Col. Wade. Later part of the document revealed that basically Hukama Singh was Sher Singh's painter.

On the third page it is written:

To Prince Sher Singh, affectionate and kind, who has assembled in his personality innumerable virtues, who displays manners of high esteem, May Live Long,

With lots of thanks you are informed that the book with the paintings has been received through your servant. It was observed that all the best paintings that were on twenty-eight pages, have been ripped off from the book. It was asked from

Cunningham Sahib that the book should be shown to Cortlandt Sahib so that he could look at it. The book was inspected, disliked and it was expressed. You wrote to the respectable person that you owned the book and it should only be given to your servant. This write up by you was due to some misunderstanding on your side. I cannot understand it and I should make it clear that the book was complete before it reached you but later on its best paintings were taken away. Not even a single one of those rare paintings of important Sardārs and the courtiers of Maharaja's court that everyone liked and I was also very impressed by them, is left in that book. That book is useless to me now so I am sending it back through the messenger. Keeping in mind the good relationship that we had in the past, I am asking you to find those stolen paintings for me otherwise I will not be able to continue our relationship. I hope that you will reply to me soon and oblige me to make you happy.
18th January 1839, Gujranwala

Incredible facts are revealed in these pages where Maharaja Ranjit Singh is showing great concern to retrieve a book with twenty-eight paintings. He has gone even to such a length as scolding *Kunvar* Sher Singh for his negligence and threatening to discontinue his relationship with his own son.

An important name in these documents is Col. Wade *Sahib*. Martine Wade was one of the few British functionaries on the Sutlej who by their tact and amiable disposition had won the esteem and affection of the Sikhs. He remained at Ludhiana for 17 years as assistant to agent (1823-27), political assistant (1827-32), and then as political agent (1832-40). Wade balanced the interests of the two States in such a manner that in due course, he became a personal friend of the Maharaja, who valued his advice and counsel on political matters.[16]

Martine Wade advised Ranjit Singh not only about political matters but his opinion on art was also highly valued. On several occasions he is mentioned observing the artwork

produced by the artists of the Sikh court. About one such particular event, Sohan Lal Suri writes:

> After this the *Sahibs* presented themselves before the Maharaja. Bhai *Sahibs* (Ram Singh and Govind Ram), the Jamadar (Khushal Singh), Raja Kalan, Sardar Jawala Singh, Desa Singh Majithia and Dewan Moti Ram, all joined in talks purporting to enhance the formalities of friendship and unity with the Captain *Sahib* (C. M. Wade); and the Raja Kalan showed to Captain *Sahib* an album of pictures, according to the orders of the Maharaja.[17]

We can fairly assume that the album with paintings is the same that was stolen because it was observed and appreciated both by Ranjit Singh and Col. Wade.

Another person who is related to this particular stolen book was Colonel Van Cortlandt who spent eight years (1818-26) in Persia and joined Maharaja Ranjit Singh in Lahore, where he was to serve from 1827 to 1843.[18]

Sher Singh was asked to write to Cunningham *Sahib* about the book and to show it to Cortlandt. Joseph Davey Cunningham was born in Scotland in 1812 and died in 1851. He was the author of the book *History of the Sikhs* and an authority in Punjab historiography. His father was the famous Scottish poet and author Allan Cunningham. Cunningham joined the Bengal engineers in 1834 and he was appointed assistant to the political agent on the Sikh frontier in 1837, and occupied several political positions in this area until 1845.[19] He was also very closely associated to *Darbār Khālsa*.

The document reveals that the artist Hukama Singh, who was hired by Col. Wade to complete the album, had died. The matter of the stolen book was not forgotten and Sher Singh was inquired about it. But now another matter had been raised and it was related to the belongings of the deceased painter that were supposed to be given to his family. Later documents reveal the important fact that Hukama Singh was a Lahori artist and his family was residing there. Basically he was working for

Prince Sher Singh but later on Col. Wade took him to Ludhiana to paint for him.

From here on the focus of the inquiry from the stolen book is shifted to the painter of the book, Hukama Singh and his belongings.

The next page of the document is the report of a meeting under the supervision of the Political Agent of Ludhiana, Wade *Sahib*.

> *Proceedings Dated on 17th February 1839*
>
> *After the death of Hukama Singh, who was associated with Prince Sher Singh's Darbār, Munshi Shadi Lal was questioned about his belongings and this investigation was given to the Department of Ludhiana. It has been told that Shadi Lal did not send Hukama Singh's belongings to his family. It has been ordered now that a copy of this order should be sent to the Assistant Political Agent Ludhiana, who will ask the Kotvāl (The Chief Police Officer) of Ludhiana to demand the belongings of the painter from Shadi Lal and send them to his family. If he does not come then the Political Agent Sahib should kindly send us a list of the belongings so that we can send all the stuff back to his family.*
>
> *17th February 1839*

The next page is an application from Shadi Lal dated 20th March 1839.

> *Got the orders from the Honorary Sir to provide the list and belongings of the painter Hukama Singh and that have I sent the belongings of the deceased to his relatives? With respect it is being informed that all of Hukama Singh's belongings consisted of a horse that was given to him by Prince Sher Singh and it was given back to the Sarkār. Apart from that I paid forty rupees obeying the orders of Colonel Wade, twenty five rupees from the Prince and seventeen rupees from my own pocket that were given to the family of the deceased artist. I have a record for this and most of the servants know*

about it. Everybody knows that Hukama Singh neither had property nor any belongings. In fact he had taken money from the Prince in advance. In this situation whatever you will order about the descendants of Hukama Singh and about his belongings, I will obey because you are the master. The painter has been with Colonel Wade Sahib for the last one year and his family is in Lahore. I have no idea about their whereabouts. I am writing it all just to inform your Highness.

Yours obediently, Shadi Lal, Munshi Shahzada Kunvar Sher Singh.

The application has been stamped by the Court of Political Agent Ludhiana.

The following pages are the proceedings of the court hearing that was conducted under the supervision of the Political Agent of Ludhiana.

This year on 1st April 1839, Colonel Wade held a meeting in which it was said that all the belongings of Hukama Singh the painter had been given to Shadi Lal who is a clerk of Prince Sher Singh, so that he could send them to his family which he did not. In this regard Shadi Lal was asked for his statement and an order was issued to the Kotvāl, to provide a list of the belongings. Today an application has come from Shadi Lal as an answer to the order and three lists (of things) of the deceased painter have come from the Kotvāl. On the basis of this it has been ordered that the statement of Shadi Lal along with the three lists (things) attached with an order should be sent to his Honour.

The following is the last paper of the document which has the final order, that was issued from Peshawar because Col. Wade was promoted and appointed as Political Agent in Peshawar in 1839.

Meeting under the supervision of Colonel Wade, who is appointed in Peshawar.
Dated: 15th April 1839

A letter from the Assistant Political Agent of Ludhiana was received in relation to the lawsuit of Hukama Singh the painter that was sent on 1st April 1839. In this order the assistant (clerk) of Prince Sher Singh, Shadi Lal was directed to send the belongings of the painter to his family. In reply to that an application was received from Shadi Lal in which there were details of the artist's belongings and there was also mention of his loans. Through this application it was known that twenty rupees that were paid to the deceased artist were in the government records. Treasurer Lala Gorsi was investigated and he testified. Seventeen rupees were paid by Lala Shadi Lal himself, and three hundred seven rupees and fourteen annas were of the creditors. You are requested to clear the whole business about the personal belongings and the loans after reading all the documents. After the presentation of the authentic documents and the testimony of the right witnesses, whatever loan will be proven, it should be paid by selling the belongings of the artist.

A copy of this order should be sent to the Assistant Political Agent, along with the belongings of the artist for auction so that they would auction the things and creditors should be paid according to the law of the Government.

The document has been stamped by Court of Political Agent Ludhiana.

Significant facts could be gathered from this document. An artist named Hukama Singh lived in Maharaja Ranjit Singh's period and he belonged to Lahore. He was employed by *Kunwar* (prince) Sher Singh and he also worked for Colonel Wade *Sahib* who took him to Ludhiana to finish a book of paintings and it was a routine for artists to travel from one place to another according to the demand of the patron. Hukama Singh went from Lahore to Ludhiana to work for Colonel Wade *Sahib*.

The letters in the document also show that a book of paintings was considered so important that orders from the Maharaja were issued to retrieve the stolen book whose main value was the paintings inside. Ranjit Singh was personally involved first in the preparation of the book and later his deep concern over the whole matter is revealed through his letters. This was the last year of the Maharaja's life and his health was in a bad condition. He had already suffered three strokes of paralysis in the past four years. But even in those days of great stress and disease, he was alert enough to worry about some stolen paintings that he admired and wanted to send them to London to show how beautiful the men of Punjab were.

Another interesting point is the swift process of judiciary in the 19th century that a whole lawsuit was decided within a few months. Although the results are not in favour of the poor artist because it seems that the *Munshīs* (clerks) of that era were not only cunning enough to rob the family of the belongings of the artist but he was able to show Hukama Singh in great debt that was to be paid by selling off his things. The pitiable painter had no property and whatever personal belongings he had were to be auctioned by the order of the court to pay his debts.

The presence of such an important document indicates that Lahori artists were an important part of *Darbār Khālsa* and not only the Maharaja but the princes also employed them. It also gives us a solid proof of Maharja Ranjit Singh's keen interest in arts contrary to the propaganda that he was a man without appreciation of aesthetics. The discovery of the paintings by Hukama Singh is another significant element because it is very rare that we come across the creation of Lahori artists with their name on it.

The present research is a basic overview of this archival document. Given time and resources, I am sure a lot more can be discovered, which will give an immense insight into the arts of Lahore during the Sikh Era.

Notes and References

* Associate Professor, College of Art & Design, University of the Punjab, Lahore.

[1] Originally, it is a Persian document but it has been translated. For the translation of the document, I am grateful to Dr. Moeen Nizami, Persian Department, Oriental College, University of the Punjab, Lahore.

[2] Sayyad Muhammad Latif, *Tārīkh-i Lahore* (Lahore: Takhlīqāt Publishers, 2004), 131.

[3] Muhammad Baqir, *Lahore Māẕi-o-Ḥāl* (Lahore: Punjabi Adabi Academy, n.d.), 12.

[4] A. F. M. Abdul Ali, *Notes on the Life and Times of Ranjit Singh* (This is a report in the library of Lahore Archives and it has never been published), 5-6.

[5] Munshi Muhammad Din Fauq, "'ahd-i Ḥukūmat-i Khālṣa", *Naqoosh*, Lahore Number (1962), 370.

[6] A. F. M. Abdul Ali, *Notes on the Life and Times of Ranjit Singh*, 5.

[7] Muhammad Shuja al-Din, "Siāsi aur Ṡaqāfati Tārīkh", *Naqoosh*, Lahore Number (1962), 114.

[8] Hans Herrli, *The Coins of The Sikhs* (India: Munshiram Monoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2004), 5.

[9] Munshi Muhammad Din Fauq, "'ahd-i Ḥukūmat-i Khālṣa", 371.

[10] Fakir Syed Waheeduddin, *The Real Ranjit Singh* (Karachi: Lion Art Press, 1965), 121-22.

[11] W. G. Archer, *Paintings of the Sikhs* (London: Her Majesty's Stationary Office, 1966), 33.

[12] B. N. Goswamy, "A Matter of Taste: Some Notes on the Context of Painting in Sikh Punjab", *Marg*, Special Issue: *Appreciation of Creative Arts under Maharaja Ranjit Singh*, (Bombay: 1982), 51.

[13] Sohan Lal Suri, *Umdat-ut-Tawarikh*, Vol III (Chandigarh: 1972), 192-93.

[14] For details see: B. N. Goswamy, *Painters at the Sikh Court* (New Delhi: 1999).

[15] For great help and support I am grateful to Abbas Chughtai, Deputy Director Lahore Archives.

[16] www.allaboutsikhs.com Dated: 22nd April 2009

[17] Sohan Lal Suri, *Umdat-ut-Tawarikh*, 41-42.

[18] Jean-Marie Lafont and Barbara Schmitz, "The Painter Imam Bakhsh of Lahore", Barbara Schmitz (editor), *After the Great Mughals, Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries* (Mumbai: 2002), 78.

[19] www.allaboutsikhs.com Dated: 22nd April 2009

Sources

Abdul Ali, A. F. M. *Notes on the Life and Times of Ranjit Singh.* This is a report in the library of Lahore Archives and it has never been published.

Archer, W. G. *Paintings of the Sikhs.* London: Her Majesty's Stationery Office, 1966.

Baqir, Muhammad. *Lahore Māẕi-o-Ḥāl.* Lahore: Punjabi Adabi Academy, n.d..

Fauq, Munshi Muhammad Din. "'ahd-i Ḥukūmat-i Khālṣa". *Naqoosh,* Lahore Number (1962).

Goswamy, B. N. "A Matter of Taste: Some Notes on the Context of Painting in Sikh Punjab". *Marg,* Special Issue: *Appreciation of Creative Arts under Maharaja Ranjit Singh,* (Bombay: 1982).

______________. *Painters at the Sikh Court.* New Delhi: 1999.

Herrli, Hans. *The Coins of The Sikhs.* India: Munshiram Monoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2004.

Lafont, Jean-Marie and Barbara Schmitz. "The Painter Imam Bakhsh of Lahore". Barbara Schmitz (editor). *After the Great Mughals, Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*. Mumbai: 2002.

Latif, Sayyad Muhammad. *Tārīkh-i Lahore.* Lahore: Takhlīqāt Publishers, 2004.

Shuja al-Din, Muhammad. "Siāsi aur Ṡaqāfati Tārīkh". *Naqoosh,* Lahore Number (1962).

Suri, Sohan Lal. *Umdat-ut-Tawarikh*. Vol III. Chandigarh: 1972.

Waheeduddin, Fakir Syed. *The Real Ranjit Singh.* Karachi: Lion Art Press, 1965.

Online Sources

www.allaboutsikhs.com Dated: 22nd April 2009